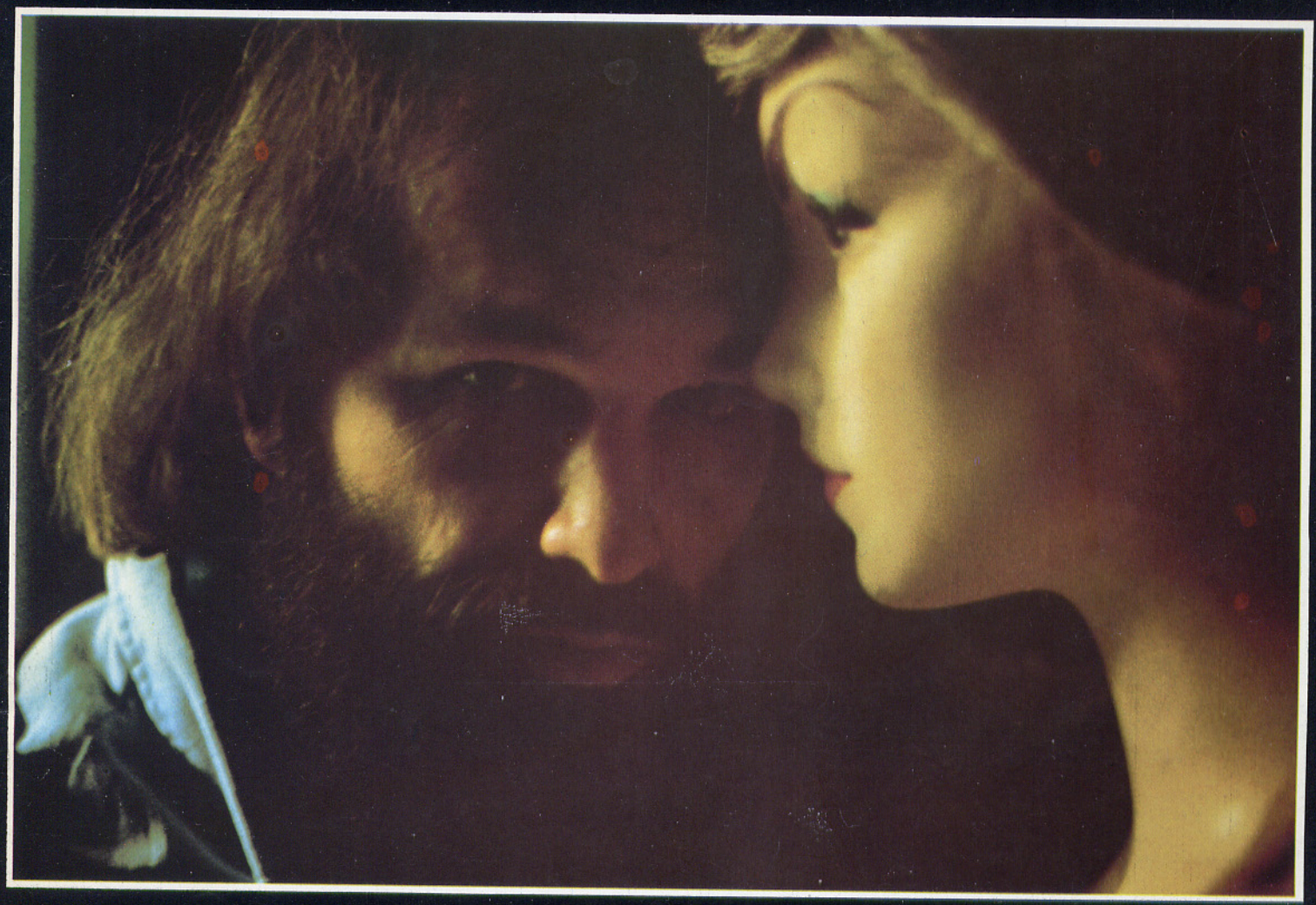
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 9 0 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



ВАДИМ ГИППЕНРЕЙТЕР
(МОСКВА)
ТУМАННОЕ УТРО

Этот номер журнала рассказывает о самой представительной фотоэкспозиции, когда-либо осуществленной в Советском Союзе,— Всесоюзной фотовыставке-89, посвященной 150-летию фотографии.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАРТ 1990

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.
Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
ПЕТРОВА Э. С.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09019
сдано в набор 20.12.89 г.
подп. в печать 29.01.90 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2391
тираж 235 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
при Государственном
комитете СССР
по печати
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ВСЕСОЮЗНАЯ **ФОТО**ВЫСТАВКА В ЦЕНТРАЛЬНОМ ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ СТРАНЫ, ПОСВЯЩЕННАЯ 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ — **2**

Полтора века плюс сегодняшний день — **2**

А. Пирожков **В ожидании красоты** — **4**

А. Фомин **«Льются с этих фотографий океаны биографий...»** — **6**

Ради жизни... — **20**

Интервью «СФ» — **23, 32, 34**

Ан. Вартанов **Находка без поисков** — **24**

О. Николаев **Это было недавно, это было давно...** — **25**

Н. Парлашкевич **Крону питают корни** — **28**

А. Лаврентьев **Трудноуловимое искусство...** — **36**

Т. Салзирн **Непосредственная фотография** — **40**

Фотоюниор — **44**

От камеры-обскуры до «Никона F4» — **46**

Р. Баран **Языком коллажа** — **48**

НА ОБЛОЖКЕ:

ЯКОВ ШУБИН
(ЗАПОРОЖЬЕ)
ПОРТРЕТ

ЧЕРЕШНЯ

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1990

Полтора века плюс сегодняшний день

Кажется, впору вспомнить о том, что когда-то в этом здании галопировали бравые конногвардейцы. Вспомнить, чтобы позавидовать, потому что обойти пешком гигантское помещение Манежа, где экспонировалась Всесоюзная фотовыставка, посвященная 150-летию фотографии,— задача не из простых.

Это — если просто обойти. А если смотреть — все и внимательно? И при этом думать про себя и спорить вслух, застывать от восхищения и иронически улыбаться, аплодировать старым мастерам и писать гневные отзывы об авангардистах (или — наоборот).

Всему и всем нашлось место в огромной экспозиции. Всему и всем, а потому так широк в разбросе своем спектр мнений, оценок и суждений. Отнесем к разряду праздных вопрос о том, хорошо это или плохо: многолетняя привычка к стерилизации экспозиций сегодня кажется даже не архаикой, но просто преступлением перед самой Госпожой Фотографией, уже в силу своей специфики призванной отражать нескончаемое многообразие мира.

Открывая выставку, первый заместитель председателя правления Союза журналистов СССР А. И. Зубков говорил то, что и принято говорить в таких (увы, до обидного редких) случаях — о масштабах (в одном только разделе современной фотографии — работы 481 автора; 650 снимков в историческом и более 1200 — в современном разделах), о значении выставки как большого события в культурной жизни страны (и внимали ему пришедшие на вернисаж художники, кинематографисты, писатели, музыканты, что само по себе было свидетельством интереса творческой интеллигенции к выставке), о попытке (удавшейся? или — удавшейся наполовину?) устроителей выставки объять необъятное...

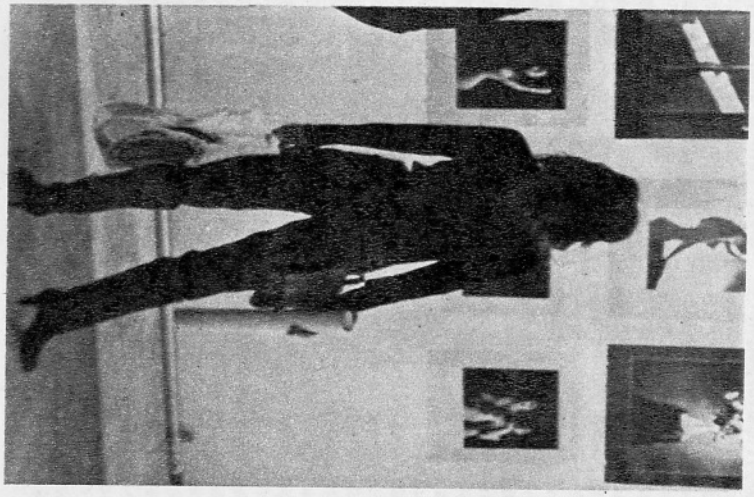
Как никогда представителен список учреждений и организаций, под эгидой которых была развернута экспозиция: Союз журналистов СССР, Министерство культуры СССР, Государственный комитет СССР по печати, Главархив СССР, Советский фонд культуры.

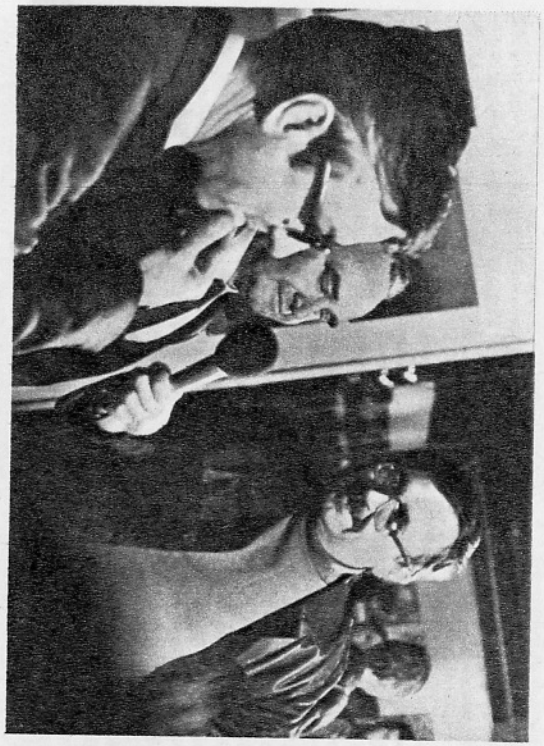
И еще один список совершенно необходимо привести, чтобы было ясно, насколько широким оказался интерес различного рода хранилищ наших культурных ценностей к участию в выставке. Это — Государственный исторический музей, Политехнический музей, Государственная библиотека имени Ленина, Музей архитектуры имени А. В. Щусева, Архив внешней политики СССР, Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Государственная публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина, Центральный исторический архив, Государственный архив Горьковской области, Архангельский областной краеведческий музей, Кировский областной художественный музей имени Горького, Павлодарский областной краеведческий музей, Центральный Государственный архив кинофотодокументов СССР, а также владельцы частных фотографических собраний А. Савинов, З. Милютина, В. Блюмфельд, М. Голосовский...

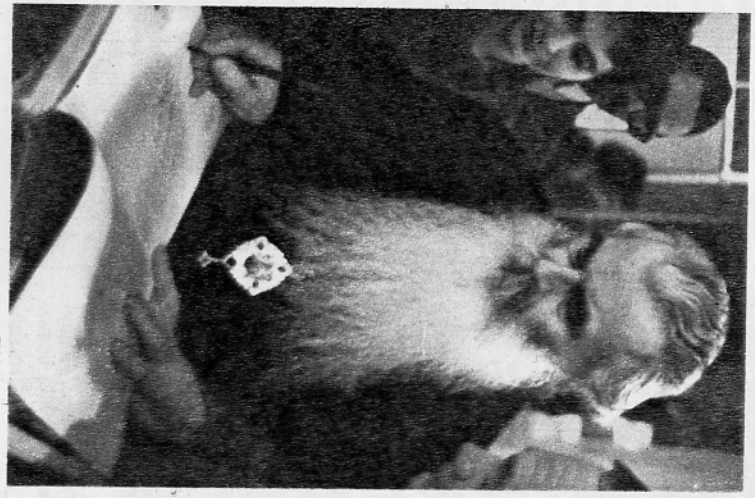
Хорошо, что список этот столь внушителен.

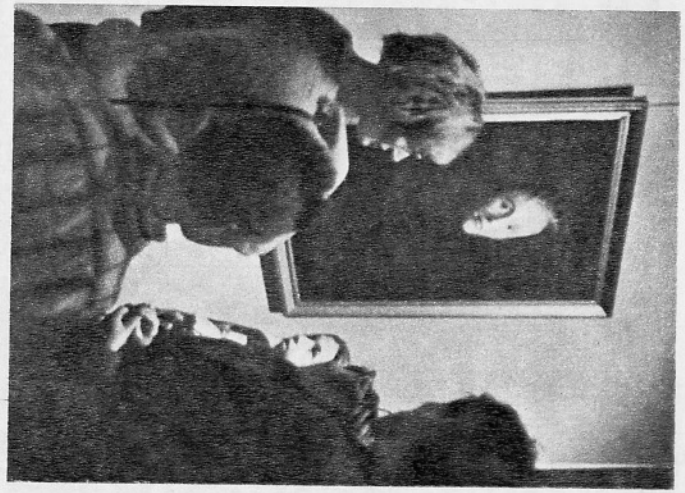
Немного грустно, что фотографические наши сокровища так распылены, разбросаны, а во многом, надо думать, и не учтены. И одна из первых мыслей после посещения этой юбилейной выставки как раз и есть та, что хорошо бы из уважения к юбиляру, которому все мы так многим обязаны, когда-нибудь решить вопрос о создании Фотоцентра с хранилищем, достойным тех сокровищ, которые созданы за сто пятьдесят лет и еще будут созданы.

ФОТО **ДМИТРИЯ УХТОМСКОГО**









Александр Пирожков **В ожидании красоты**

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ В МАНЕЖЕ —
С ДВУМЯ ПРИТЧАМИ И МНОГИМИ ОТСТУПЛЕНИЯМИ...

ПРИТЧА ПЕРВАЯ.

...Был король одноглаз и колченог. Однажды призвал он трех лучших художников и велел запечатлеть себя для народа и истории. Первый художник добросовестно изобразил короля, как он есть,— колченогим и одноглазым. «Та-ак,— сказал монарх.— Конечно, здесь все — сущая правда. Но нет красоты! Мой народ этого не любит». И велел художнику в воспитательных целях отрубить голову. Второй живописец учел опыт предшественника и принес картину, где король был с юношескими ясными глазами и легкими стройными ногами. «Та-ак,— сказал владыка.— Конечно, это все очень красиво. Но — не правда! Мой народ этого не поймет!» И вторая голова полетела с плеч. Настал черед третьего художника. На его полотне король, заядлый охотник, целился из ружья в дичь — пустой левый глаз был прищурен по-снайперски, как и подобает при таком занятии. А короткую левую ногу король поставил на камень — ну, как бы для удобства стрельбы. «Вот! — воскликнул самодержец.— Вот, что нужно народу! И красиво, и абсолютная правда!» И одарил художника неслыханными милостями...

Эту притчу рассказал мне Григорий Ильич Чертов, мой бывший коллега и бывший военный фотокорреспондент. В маленькой больничке на Выборгской стороне он тяжко умирал от рака желудка, но все же не мог отказать себе в привычке и потрепаться «на посошок». За месяц до этого курьер привез из Смольного номер «Вечерки», где поперек первополосного репортажа было начертано чуть ли не рукой самого Первого: «Неужели в редакции никто не может объяснить фотографу, как надо снимать? Позорим Ленинград перед всей страной...» В красный карандашный овал был взят снимок Чертова, на котором пожилые женщины в затрапезных ватниках, орудуя тяжелыми совковыми лопатами, укладывали дымящийся асфальт на Невском проспекте. Заведующий отделом получил выговор, а от Чертова потребовали объяснительную. «А я р-раз — и в больницу! Скажи, все же приятно оставить их всех в дураках. А?» — «В каком смысле?» — «А в смысле объяснительной. Я, пожалуй, даже возьму — и умру через пару дней, а?» Я запомнил Чертова — лежит с закрытыми глазами, лицо неподвижно, только краешек губ чуть подрагивает — от боли ли, от тихого смеха. Он умер действительно через два дня. И с двери его лаборатории мы долго не снимали начальственную записку: «Г. И.! Зайдите к шефу!»

Ах, сколько бы объяснительных пришлось писать нынешним репортерам, высунись они с сегодняшними выставочными фотографиями лет эдак пять назад! Но ведь не высунулись, не высунулись...

Однако разговор о выставке я начну не с гражданских упреков фотографам — все мы были в одной лодке, а, пожалуй, с иного. С их способности воспринимать радость бытия, с их умения любить жизнь, даже если она преподносит им свои жестокие уроки. Сегодня для нас это, наверное, самое главное назидание. Вроде слов Христа, обращенных к людям после Воскресения: «Радуйтесь!» Но тут не обойтись без мысленного отступления.

Александр Солженицын разработал, говорят, «Словарь русского языкового расширения», куда включил забытые или сознательно отторгнутые речения. Их сегодня сменили слова-выродки, этакие лексические монстры-мутанты, народившиеся то ли сами по себе, а может, в каких-то немыслимых ретортах истории, словно фаустовские гомункулусы: «койко-место», «посадочное место», «жилплощадь», «лицо цыганской национальности»... Самое удивительное, что это не совсем то же самое, что «кровать», «стул», «дом», «цыган»... Наша лексическая убогость — не вторична ли она нашей житейской ущербности, бедности предметной среды, тусклости красок, размытости линий и форм, архитектурной скуке, примитивности дизайна, да и просто всеобщей нашей неухоженности?

...Смотрят со стендов лица стариков. Групповой портрет одиночества. Из морщин. Из боли. Из немых вопросов. И как видение параллельного мира — фотографии на больничной тумбе: сына ли, внука. Есть во всем этом что-то противу человеческого естества. Кажется, будто что-то сломалось, кончилось в природе, и нет больше зеленой поросли — и ветер колышит сухие отмершие стебли.

Замечали ли вы, как, скажем, исчезает у нас тип старика, выделяющегося в толпе степенностью взгляда, достоинством и осанкой? Вот даже и в снимках на выставке — все больше стариковское неряшество, затурканность, истертость. И в печальном однообразии лиц, поз, походок, беззубых ртов — скорбная тягомотность жизни, с запущенными ревматизмами, нелеченными артритами, подаграми, хандрозами... Так уж водится — стариков первыми валит с ног центробежная сила социальных неблагополучий. Наверное, потому и исчезают за ненадобностью слова, когда-то имевшие широкое хождение применительно как раз к этому возрасту: благообразие, благостность, благочинность, благолепие, благопристойность... Наверное, их и собирается включить в свой расширенный словник Александр Исаевич Солженицын.

Скажите — ну, а при чем тут фотография? А при том, что еще Чернышевский более ста лет назад разгадал закономерность в эстетическом отношении искусства к действительности. И уж коль скоро материальный мир способен так основательно оскудить наш языковый запас, разве не должен отразиться он и на огрубелости нашей сетчатки? На культуре нашего зрения, на угасании способности видеть и отмечать красоту, и — самое главное — нуждаться в этой красоте, каждодневно окружать ею себя? Да, сам воздух нашей жизни губил душевный лад, ту внутреннюю гармонию, без которых чахнет древо культуры, не происходит прибавления эстетического опыта. Мы создали свои упрощенные эталоны искусства, в том числе и в фотографии, не требующей от нас, как зрителей, ни большой интеллектуальной отваги, ни визуальной подготовленности. Художник Борис Неменский, занимавшийся проблемой воспитания зрения, был поражен, что японские школьники обязаны к концу обучения различать без малого 200 цветов и оттенков. И не просто различать, а выстраивать их в определенной градации. Вспомним в этой связи нашего бедолагу-охотника, чье желание «знать, где сидит фазан», так помогало нам вызубрить таблицу спектра, но и это знание так и пропало втуне.

А если примем к сведению, что каждый третий учитель рисования в наших школах не имеет специальной подготовки,— вот мы и ощутим дистанцию с передовыми цивилизациями. Не отсюда ли этот наш лукавый лозунг об искусстве, которое должно быть обязательно доступно и всем понятно? «На рупь пучок»... И та давняя нехватка дров в Петрограде стала лишь формальным поводом для закрытия в 1923 году Института фотографии от всех последующих поколений. С тех пор мы, кажется, единственная страна в Европе, не имеющая своих высших фотографических школ. Все обучение «самому понятному и доступному» творчеству — фотографии — исчерпывается кружками при жилконторах и Домах пионеров.

И уж коль наши рассуждения вышли на уровень мировых сравнений, добавлю: в Европе мы занимаем последнее место по числу посещений художественных выставок, а в одном Нью-Йорке залов для таких выставок в три раза больше, чем во всем Советском Союзе. И для последнего штриха нужно было бы присовокупить данные об отсталости нашей техники, о качестве пленок и бумаг, о беспросветном дефиците того и другого — вот теперь самое время удивляться, откуда-таки, с каких же хлебов вылупляются, однако, у нас и дважды, и трижды, и четырежды лауреаты, скажем, такого престижного смотра мировой фотографии, как «Уорлдпрессфото»!

Я слышал, как на одной творческой встрече американский представитель журнала «Тайм» Феликс Розенталь, посмотрев на фотографии Сергея Васильева из Челябинска, задумчиво сказал: «За каждый из этих снимков журнал заплатил бы большие деньги...» — Он сделал паузу и закончил: «Если бы, конечно, они были в цвете. Иначе американские читатели решат, что в Сибири вообще нет других цветов, кроме черно-белых...»

Ах, Розенталь, Розенталь!.. Ну зачем, скажите на милость, какому-то Челябинску цветная фотография! Если даже «Огонек», столичное издание, не может толком осилить цвет и вполне удовлетворен черно-белыми снимками четырежды лауреата «Уорлдпрессфото» Сергея Васильева... Как говорят деловые люди,— нет спроса, нет предложений.

Но посмотрим дальше. Фотографии воспитанников детских домов. Спецшкол. Колоний. Исколотые татуировкой мальчики. Беременные девочки в тюремном дворике. И в лицах — преждевременная растраченность, исковерканность, опустошенность.

Есть люди, всерьез утверждающие, что помнят, как родились. Толстой сберег видение: его, двухмесячного, купают в деревянной лоханке. Да, детство — оно очень памятливо. И эти дети на фотографиях, наверное, тоже будут помнить очень многое из своего горестного начала. Пушкин, обращаясь к своему другу Нащекину, размышлял: «Говорят, что несчастье — хорошая школа: может быть. Но счастье лучше... Оно довершает воспитание души, способной к доброму и прекрасному...»

Где, на каких житейских ухабах растеряли мы эту способность — строить мир по законам красоты! И когда это вызрело в нас — в яслях или с продленкой? Или позже — в интернатской толпе? В детском доме для «отказников», в солдатской казарме, в фабричной общаге? В коммуналке? В комнате с подселенцем? А может, в очередях — за водкой, за мылом, за штанами, за керосином... Или в больницах, где жен-

щины бесконечно травят себя кровавыми абортами — «контрацепциями», как пытаемся мы вновь словом-ублюдком смягчить или даже скрыть тихую трагедию нации... Вот и хожу кругами — от стенда к стенду. Моя боль, моя любовь, Отечество мое... Как быстро мы стали другими. Как долго мы были другие. Раза два или три, случайно ли, а может, срабатывали тайные защитные силы психики, я забредал в ту часть выставки, где сквозь коричневатость бромойля смотрели на меня произведения старых русских мастеров.

...Мальчишки, играющие в городки. Девки на качелях — сарафаны круглым парусом. Казак, вернувшийся с удачной охоты и по такому случаю прямо в седле выпивающий чарку крепкой горилки. Старуха, благословляющая светлой иконой комолую корову перед первым майским выгулом. Продавцы рыбы на тифлисском рынке — уже само разглядывание всех этих сомов, линей, сазанов, трепыхающихся в ивовых корчагах, сродни эстетическому процессу. Не в этих ли простых сюжетах нравственные и художественные предпочтения всех времен и всех поколений?

Улыбки. Взгляды. Движения рук. Магия бромосеребряной эмульсии, способной консервировать мгновения, летучесть судьбы. Мужчины в громоздких доломанах, в суконных крылатках, глянцевых цилиндрах «от Жоржа» — усы, усищи, бакенбарды, шкиперки, эспаньолки, ришелье, старообрядческие «лопаты», разбойные «пугачевки»... А дамы-то, дамы — стоят с обрельками, крохотными кружевными зонтиками для защиты от солнца белого лица. Пальто с пластронами, буфы из газа, кружева-рюш, сквозные фистоны, ревера из бархата, шляпки баволе... Бог мой, как долго мы подавляли в себе это желание любоваться человеческим множеством, разнообразием лиц, фигур, одежд. И населяли наш зазеркальный мир бесполыми существами с размытой внешностью и невнятным характером. И правило было едино для всех — не высовываться! Будь то баловень номенклатурной судьбы или затюканный как в гоголевские времена исполкомовский Акакий Акакиевич.

Как зациклены были фотографы на поиске «простых лиц»! Режиссер Алексей Герман вычислил типаж своего будущего киногероя Ивана Лапшина по журнальным снимкам двадцатых годов — с таким «фотороботом» и отправил он своего ассистента по театрам страны искать актера на главную роль. Интеллигентная, породистая наружность давала повод для классовых обвинений, для доносов и политического недоверия. Красота — это всегда соперник чиновного мышления, коренное свойство которого заурядность. Заурядность в мыслях, в лексике, в одежде, когда всякое отклонение от принятого — это уже вызов, бунт, подкоп, заговор. Даже бородавка на чьей-то щеке могла восприниматься таким кувшиным рылом, как желание выделиться, выпендриться, быть не как все.

Вспоминаю историю, рассказанную мне Леонидом Филипповичем Волковым-Ланнитом. Он готовил фотоиллюстрации для книги об Александре Родченко. И был там портрет матери Александра Михайловича — известная всем фотография: старая женщина в горошковом платке по самые брови что-то читает, приставив к глазу, как лорнет, стеклышко очков. Ретушер, готовя снимок для цинкографии, принялся старательно выскребать на портрете бородавку, которая была как раз в овале очковой линзы. Волков-Ланнит возмутился: «Послушайте, для Александра Михайловича мать была красивой именно такой — старенькой, слепенькой, с бородавкой!» Ретушер пожал плечами и вернул все в исходное положение. Через пару недель, просматривая пробные оттиски, Волков-Ланнит не обнаружил на портрете бородавки. Ее, оказывается, выскоблили по указанию главного художника. После небольшого шума издание остановили, фотографию запустили по новому кругу — в точном соответствии с родченковским оригиналом.

Если у вас есть книжка «Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит» 1968 года издания, раскройте ее, пожалуйста, на 165 странице. Портрет матери: старенькая, слепенькая и... без бородавки. Кто, когда, как ухитрился «сделать нам красиво», Волков-Ланнит так и не выяснил.

Не знаю, из упрямства ли, но через несколько лет Волков-Ланнит вынес многострадальную фотографию на обложку своей другой книги «Искусство фотопортрета». Возможно, чтобы еще раз подчеркнуть свою приверженность истинной красоте и правде...

Так вот — о правде. В выставочной ретроспекции тоже есть и крушение поездов, и пожары, и разгулы стихий, и голод, и люмпены, и жертвы войны, но почему же все это, повторенное через десятки лет в современном сюжете, вдруг вызывает смутное беспокойство в своей подлинности, в искренности авторской боли? Замечали, кстати, как быстро девальвируется интерес к нашим вчерашним фотографическим бестселлерам? С лагерным запределом, с берлогами наркоманов, с мальчиками-даунами, богадельнями без просвету и продыху, коммунами бомжей, элегантными вымогателями в клубных английских костюмах... Смотришь в пятый, десятый раз — и отмечаешь, что первое впечатление радости и испуга (радости от правды и испуга от нее же) постепенно портится смутным раздражением, неясным смятением чувств, как если бы что-то выпало в горький осадок...

...Бетонный Ленин над городским неутешным пейзажем. Брежнев, лобызающий своего сподвижника за вручение очередной орденской цацки. Пьяный фронтовик на фоне Родины-матери в Волгограде («Есть на Волге утес» — изгаляется кто-то в названии). Фотомонтаж с гражданином, ноги которого стиснуты колодкой-паспортом («Человек проходит как хозяин...»).

Мне кажется, во всем этом фотография как бы вторична. А в первую очередь есть просто человеческое желание выговориться, выплакаться, выплеснуть из настрадавшегося сердца, что копилось, сдерживалось, бунтовало,— может, и осознанно, но скорее подспудно, на уровне прасознания, прасовести, прачести... Ведь разве не мы сами три-четыре-пять лет назад на фотографических кич-парадах пытались выдать болезнь за здоровье и даже щеголяли послушностью своего интеллекта, способного повторить любой извив чужого ума, облечь в образ-плоть любое директивное сновидение — о БАМе ли, об Арале-житнице, о нерушимой дружбе и интернациональном долге...

И вот человек с фотоаппаратом однажды как бы очнулся и понял — его обманули, его унизили, обвели, как кутенка, ему, возможно, недодали, недоплатили,— как если б посадили с самого краешка стола и пиршественную пенную чашу издевательски пронесли мимо. И потому хочется кричать, требовать свое, звать всех вокруг в свидетели, разоблачать, расцарапывать себе душу до крови.

Вот теперь подошло самое время сделать еще одно отступление — о нашей интеллигентности. Тем более выставка дает повод для такого разговора.

Первый отечественный дагеротип был сделан в Петербурге подполковником Путей сообщения Ф. Тереминым. Было это, как писало недавно «Советское фото», в 1839 году, когда в Парижской академии наук Луи Дагера увенчали пурпурной мантией. Престиж новой профессии в России был так велик, что уже в телефонном справочнике 1883 года среди пятисот абонентов столицы рядом с фамилиями князей, банкиров, сановников значилось около десятка фотографов.

Один француз еще сто лет назад сказал, что достаточно из каждой отрасли знаний изъять по пять выдающихся умов и нация будет отброшена на пятьдесят лет в прошлое. Трагедия нашего крестьянства как-то перекрыла своими «валовыми показателями» трагедию русской интеллигенции. Ее до революции вместе с жандармскими чиновниками было лишь 2,7 процента от всего населения. Можно прикинуть, какой бритвенный слой составляли там фотографы, представители самого молодого отряда творческой интеллигенции России. После первой волны эмиграции общая цифра уменьшилась почти в два раза. От оставшихся отнимем так называемых «перековавшихся» — тех, у кого отняли фотостудии, кто забросил свое ремесло, чтобы не значиться в опасных списках «совбуров» — советской буржуазии. Отминусуем биологическую убыль — от старости, от болезней, от голода, самоубийств — ох, уж эта гнилая интеллигенция! Сам Горький хлопочет о назначении пенсии нищенствующему и больному Максиму Дмитриеву. Да, это его фотографии мы с такой гордостью сегодня представляем на выставке...

Итак, что у нас там в сальдо-бульдо?

А ведь еще был главный отсев — через Лубянку, Шпалерную, Соловки, Беломорканал... Правда, шло быстрое латание рядов. На смену белым спецам приходили выдвиженцы. Николай Бухарин всенародно объявил, что советскую интеллигенцию новая власть будет штамповать, как фабричную продукцию. Но почти тогда же Анатолий Васильевич Луначарский, страстный поборник фотографии, выступая однажды перед рабфаковской молодежью, сказал, что настоящий интеллигент должен окончить как минимум три института. «Каких, Анатолий Васильевич?» — «Каких? Это все равно. Но первый институт должен окончить ваш дед, второй — ваш отец, третий — вы сами. Собственной жизни недостаточно для полного образования...»

Еще одно отступление. Джона Кеннеди после встречи с Никитой Хрущевым журналисты попросили поделиться впечатлениями о советском руководителе. «Все хорошо,— сказал президент.— Единственное, но существенное замечание — интеллигенты в первом колене непредсказуемы в своих поступках...» Вспомним, сам Сталин ставил себе в заслугу создание «рабоче-крестьянской интеллигенции», то есть интеллигенции в первом колене,— отринувшей от себя иммунные силы культуры прошлого, ставшей продуктом «Краткого курса ВКП(б)».

Чехов однажды сказал, что считает фотографию самым бесполезным занятием после выпиливания лобзиком. Ладно, пусть будет это на его совести. Скажу лишь, что великий портретист Серов, отчаявшись передать характер Чехова кистью, признался, что облик писателя способен схватить только фотоаппарат. Так вот, Чехов заявлял, что творческая личность должна заниматься политикой постольку, поскольку она должна от политики обороняться. Эту мысль писателя привел в своем недавнем интервью наш новый министр культуры Николай Губенко. Речь здесь, думаю, идет не об аполитичности, а против слепого, послушного интеллекта, подчиненного идеологической догме, формируемого страхом, корпоративной беспринципностью.

Наполни приказом мозг
И ветром наполни рот,
Возьми меня переделай
И вечно веди вперед...

В этих давних стихах Луговского — наш мно-

(Окончание см. на стр. 48)

Анатолий Фомин «Льются с этих фотографий океаны биографий...»

Экспозиция, размещавшаяся в самом престижном зале Москвы, была венцом юбилейного года. Впервые история страны в снимках, история нашей фотокультуры показывались столь нестандартно, неоднозначно, открыто, почти без купюр.

И название свое экспозиция получила не случайно. Фотография и жизнь неразделимы. «Дагеротип для истории — сокровище...» — сказано еще на заре светописи. С той поры светопись честно служит людям, добросовестно отображает жизнь, сама является активной участницей жизни.

Люди впивались глазами в памятники, выпущенные на свободу: «Какие они, как выглядят? Почему их так долго скрывали?»

Выставка щедро демонстрировала разные стили, школы и течения; первые дагеротипы, мокроколлодионные отпечатки, платинотипии, бромойли, озобромы; ранний русский репортаж; дореволюционное фотолюбительство; нетрадиционные фотографии Революции; известные и забытые имена России; лица, вычеркнутые из жизни Сталиным; снимки — зеркала эпох, событий, человеческих судеб на протяжении всех 150 лет истории. Строки Булата Окуджавы:

«Льются с этих фотографий
океаны биографий,
жизнь в которых вся, до дна,
с нашей переплетена» —

могли бы стать эпиграфом к замечательному зрелищу, красноречиво напомнившему: человек есть часть общества, часть истории; утратив историческую память, он утрачивает часть самого себя.

Чудовищно, что по Сталину все мы не вышли из прошлого, а родились заново, что десятилетиями были безродными, не знали другой истории, кроме выдуманной им...

Ныне старательно восстанавливается порванная связь времен. Выставка стала добрым сигналом патриотам-исследователям: пробил час сесть за создание научной истории отечественной фотографии — полной и честной.

Перелистайте книги Г. Болтянского, Н. Ермилова, А. Сырова, журнал «Советское фото» за давние годы. В чем они видели для себя патриотизм? В утверждении, что «Россия — родина слонов». Тогда в это все откровенно верили. Писали: «Да, фотографию изобрели Ньепс, Дагер, Талбот. Но... Ломоносов и Бестужев-Рюмин их опередили! Греков — дагеротипист... лучше Дагера! От него пошла наша фотография!»

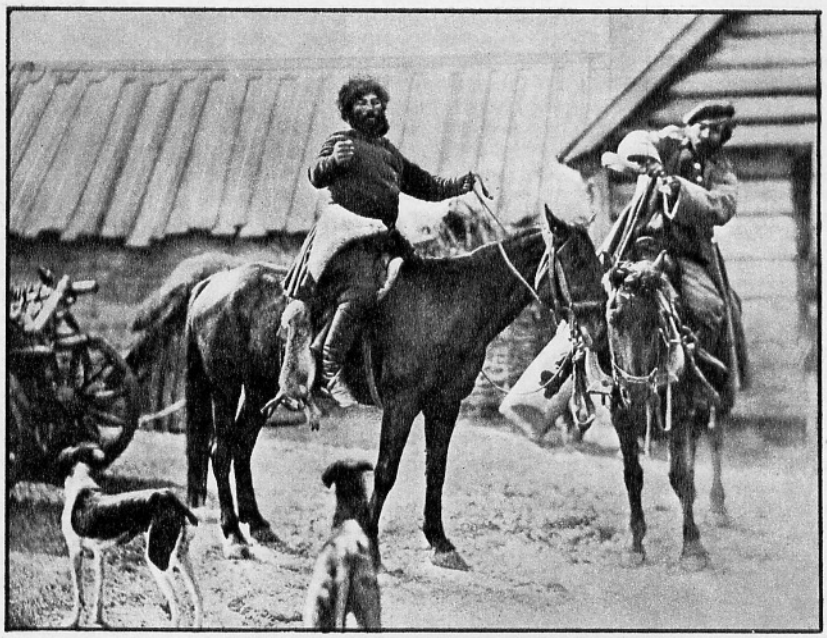
С другой стороны, старую историю отменяли вместе с прежним строем: «Была ли в России фотопромышленность? — Не могла существовать! Были ль фотомастера? — Только реакционные! Снимали от скуки князья, графы, писатель Леонид Андреев, да еще царь-бездельник».

Перестройка широко распахнула двери гласности. Фотопамятники прошлого совершили мощный прорыв в настоящее, начали активно работать, вносить изменения в биографии.

Судите сами, какой пример открытости сокровищ демонстрировали в Манеже: Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР, Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Государственный исторический музей, Политехнический и Архитектурный музеи, Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственный архив Горьковской области, Кировский областной музей, коллекционеры-любители.

Реликвии исторического музея — портреты Герцена, Тургенева, Грановского, других видных писателей, художников, артистов, любовно окантованные в резные и инкрустированные рамки (организатор — научный сотрудник Т. Сабурова) показали: владельцами первых дагеротипий в Москве, да и в Петербурге, были мастера из Франции и Германии — А. Бергнер, И. Венингер, А. Давиньон, К. Даутендей, А. Пейшис, братья Цвернер и другие. Они оставили заметный след в нашей культуре. Работы названных мастеров живут и в довольно большом количестве. Давиньон, например (об этом писал наш журнал), запечатлел на дагеротипах чуть ли не весь цвет Петербурга. Путешествовал с фотоаппаратом по России. За портреты декабристов С. Волконского, Н. Панова, А. Поджио, снятые в Сиби-

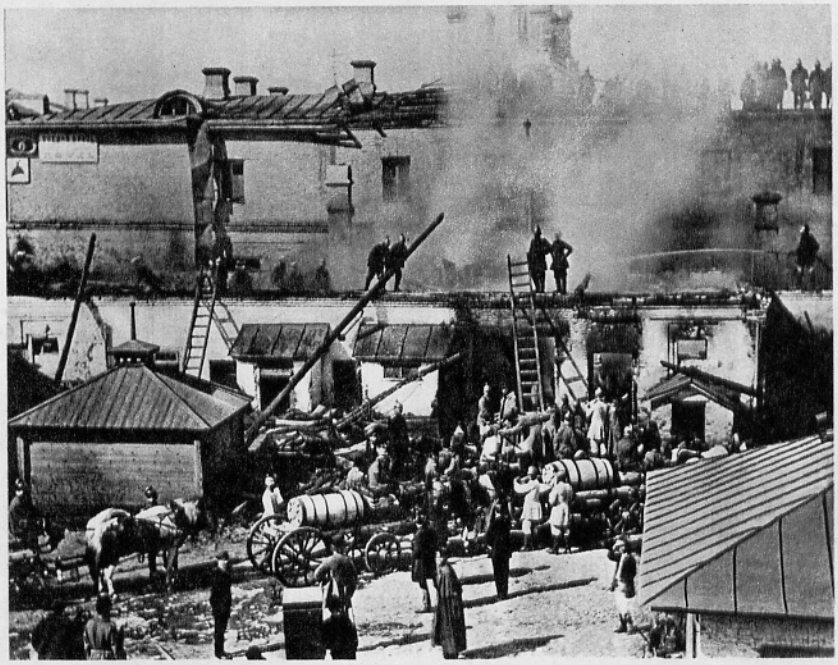
В. КАРРИК ЖНИЦА. ИЗ СЕРИИ «ТИПЫ КРЕСТЬЯН СИМБИРСКОЙ ГУБЕРНИИ», 1870-е гг.

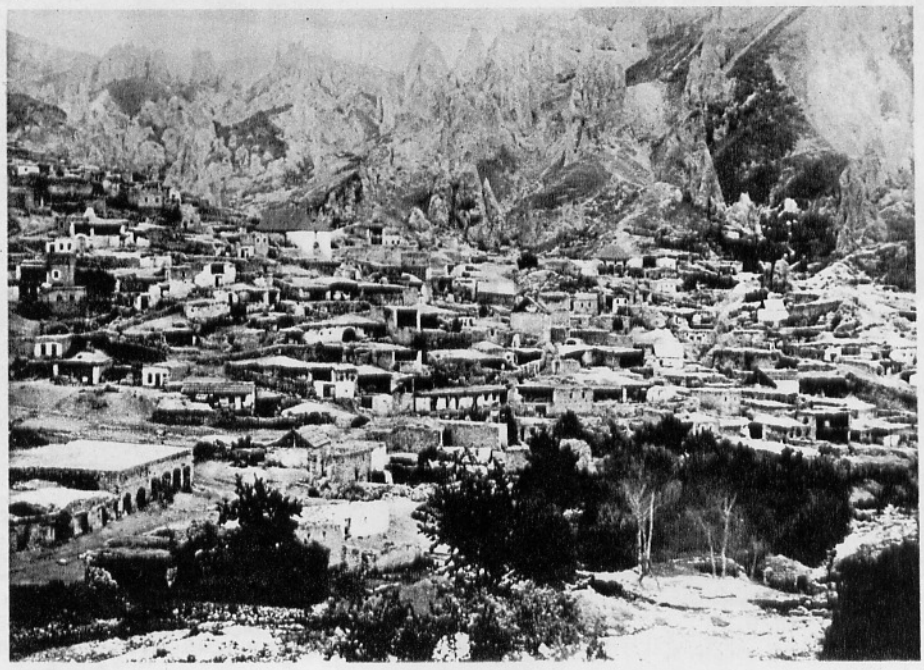


И. БОЛДЫРЕВ КАЗАК, ВОЗВРАЩАЮЩИЙСЯ С ОХОТЫ. ИЗ СЕРИИ «ВИДЫ И ТИПЫ ДОНСКОЙ ОБЛАСТИ», 1870-е гг.

М. ДМИТРИЕВ НАРОДНАЯ СТОЛОВАЯ В СЕЛЕ ЧЕРНОВСКОМ. ИЗ АЛЬБОМА «НЕУРОЖАЙНЫЙ 1891/92 ГОД В НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ»

М. ДМИТРИЕВ ВО ДВОРЕ НОЧЛЕЖНОГО ДОМА БУГРОВА В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ. 1890-е гг.





К. БУЛЛА ГРИГОРИЙ РАСПУТИН С ДРУЗЬЯМИ. 1910-е гг.

ИЗ АЛЬБОМА «МОСКОВСКАЯ ПОЖАРНАЯ КОМАНДА». 1871 г.

Д. ЕРМАКОВ МЕСТЕЧКО ГЕРУСЫ ЗАНГЕЗУРСКОГО УЕЗДА. ИЗ СЕРИИ «ВИДЫ И ТИПЫ КАВКАЗА». 1896 г.

ри, был арестован и судим. Такими подвижниками надо гордиться.

Первые русские фотографы перенимали опыт, учились у западных мастеров. Их дагеротипии открывались рядом с дагеротипиями иностранцев в столицах и на периферии в конце 40-х — начале 50-х годов прошлого века. Об этом рассказали фотопамятники, хранящиеся в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (организатор — научный сотрудник Е. Бархатова). Ленинградская коллекция выделялась продуманностью, хронологической строгостью, солидной аргументированностью. Она убедительно продемонстрировала высокую культуру русского художественного портрета, жанра, пейзажа последней трети XIX века. Это была пора взлета отечественного фотоискусства, когда уже не мы у иностранцев, а они у нас могли многому поучиться. Русская светопись усердно осваивала опыт реалистической русской живописи. Искусством фотопортрета занимались профессиональные живописцы — выпускники Петербургской академии художеств, например художники А. Деньер, В. Каррик, некоторые другие. Они сознательно переносили в фотографию композиции и приемы, принятые в изобразительном искусстве. Их снимки в подлинниках и сегодня поражают отточенностью рисунка, изяществом полутонов, пластикой фактуры, глубиной переданных чувств. Выделялись на выставке вкусом и мастерством «Портреты известных лиц в России» А. Деньера, о которых критики прошлого века писали: «В них сходства больше, чем в портретах тех же лиц, написанных красками». Впервые в подлинниках был выставлен крупнейший фотограф С. Левицкий — родственник А. Герцена, человек энциклопедически образованный, лично знавший Дагера, друживший с оптиком Шевалье, внесший ряд усовершенствований в фототехнику. Высококлассный профессионал, он владел образцовыми ателье не только в Петербурге, но и в Париже. Наполеон III удостоил его чести запечатлеть свою особу и присвоил ему звание «фотографа императора». На выставке демонстрировались неизвестные ранее портреты Л. Толстого, Гончарова, Островского, Майкова, Тютчева, Соллогуба и других писателей. Что мы знаем о творчестве К. Шапиро, родоначальника отечественного театрального фоторепор-

тажа? В 80-е годы прошлого века он эффектно запечатлел актеров во время игры. Мировую известность получила серия его снимков В. Андреева-Бурлака, исполняющего монолог Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя. Работа была удостоена золотой медали на международной выставке в Вене.
Экспозиция в Манеже познакомила зрителей с циклом незаслуженно забытых портретных работ мастера: «П. Чайковский», «А. Рубинштейн», «А. Писемский». Портрет «Ф. Достоевский» воспроизведен на страницах журнала.
Познакомила выставка и с работами фотолюбителей России. Дагеротипия была дорогим занятием, поэтому первоначально ею занимались богатые люди. Один из них — граф Г. Ностиц. Он увлекся светописью в 1839 году, когда учился в кадетском корпусе в Петербурге. Занимался фотографированием много десятилетий. Снимал в путешествиях по России, по Ближнему Востоку, в Италии. Впервые демонстрировался образец его ландшафтного пейзажа «Коктебель», выполненный со вкусом, безупречный по технике.
С неожиданной стороны предстал известный в прошлом изобретатель И. Болдырев. Оказывается, он изобретательно и фотографировал. Удивил его снимок «Казак, возвращающийся с охоты». Громоздкой камерой 70-х годов Болдырев умудрился выхватить из жизни такой миг движения, который под силу только современной скорострельной технике.
Были показаны и другие достопримечательности. Например, панорама Новгородского кремля, снятая в 1862 году лаборантами фотографического отделения военно-топографического депо Генерального штаба П. Щербаковым и К. Низовским. Уникальный памятник недавно обнаружен в фондах Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева (организатор — научный сотрудник М. Рогозина). Он вносит существенную поправку в дату (1882), от которой исчислялось начало архитектурных съемок в России. Разместившиеся рядом снимки признанного историками основателем этого жанра И. Барщевского были сделаны лишь 20 лет спустя.
Была представлена деятельность фирмы «Русская фотография» купца Никандра Аласина. Фирма, незаслуженно вычеркнутая из нашей истории, существовала на Волхонке в Москве. Занималась просветитель-

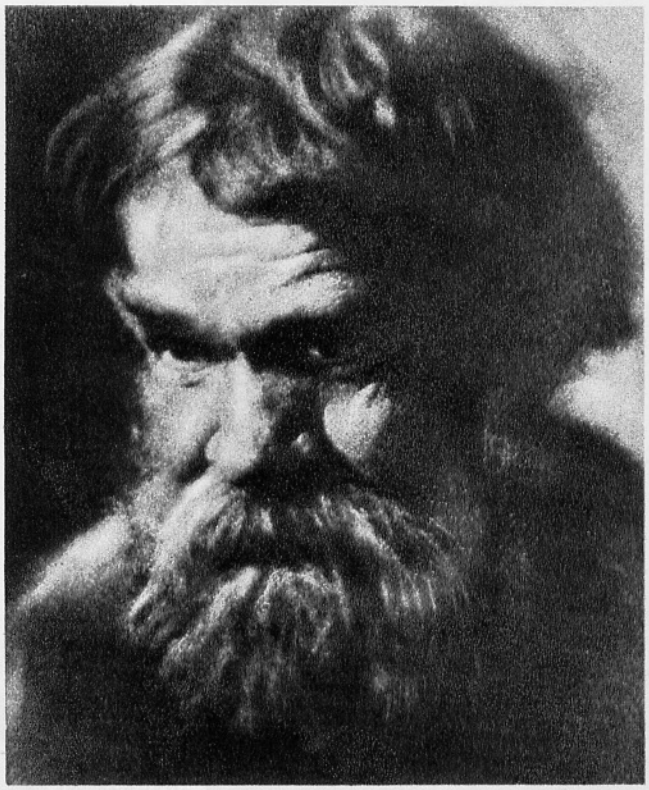
С. ЛОБОВИКОВ ЗА ОКОЛИЦЕЙ. (ГУММИДРУК). 1900-е гг.

Н. СВИЩОВ-ПАОЛА КАМЕННЫЕ ЛЬВЫ. (БРОМОЙЛЬ). 1920-е гг.

Н. АНДРЕЕВ СЦЕНКА ИЗ КРЕСТЬЯНСКОГО БЫТА. (БРОМОЙЛЬ С ПЕРЕНОСОМ). 1920-е гг.

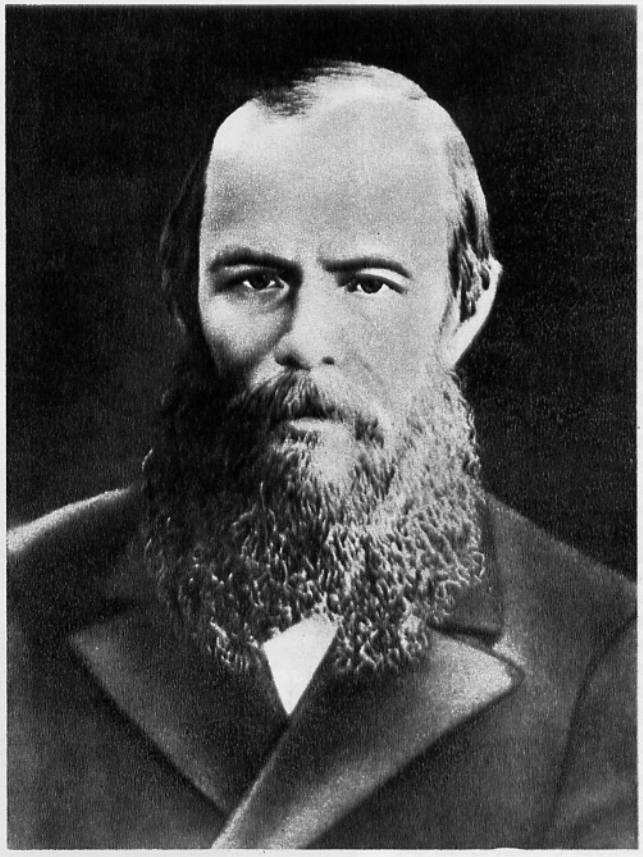
С. ЛЕВИЦКИЙ ПОЭТ А. МАЙКОВ. 1880 г.

Н. ПЕТРОВ ПОРТРЕТ Е. ВОРОНЕЦ-КОНТВИД. (ОЗОБРОМ). 1908 г.

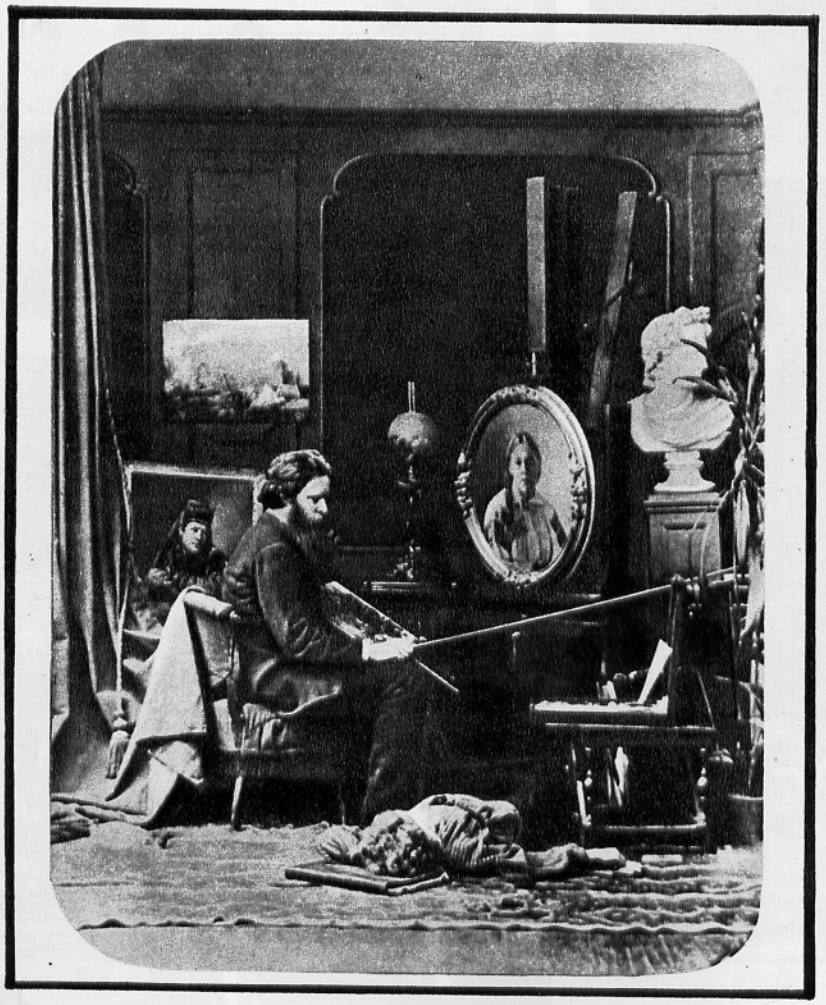


Н. АНДРЕЕВ ПОРТРЕТ СТАРИКА. (БРОМОЙЛЬ). 1929 г.

К. ШАПИРО Ф. ДОСТОЕВСКИЙ. 1879 г.



ской деятельностью. Предвосхитила создание фирмы фотолитографий «Шерер, Набгольц и К°».
Архив кинофотодокументов СССР (организатор — научный сотрудник А. Юськин) продемонстрировал десятилетиями пребывавшие в забвении снимки А. Иванова — участника русско-турецкой войны 1877—1878 годов, альбомы фотолюбителя, генерал-майора А. Насветевича (конец XIX — начала XX века), снимавшего общественно-культурные события («Освещение памятника в честь Полтавской битвы», «100-летие человеколюбивого общества», «Торжества в честь 200-летия Санкт-Петербурга»); репортажи штабс-капитана артиллерии С. Корсакова с театра русско-японской войны 1904—1905 годов (в частности, взрыв броненосца «Петропавловск», на котором находились адмирал С. Макаров и художник В. Верещагин).
В конце прошлого века в России серьезно заявила о себе социальная фотография. В Баку, на Каспии, запечатлел жизнь и быт нефтяников, строителей железных дорог А. Энгель. Одним из первых летописцев в Грузии стал Д. Ермаков (он представлен на выставке серией видов Кавказа). Успешно развивалась жанровая документальная фотография в промышленном Урале (В. Метенков, братья Тереховы). На Украине видными документалистами были М. Грейм и И. Хмелевский.
Особое место в дореволюционной социальной светописи занимал видный фотопублицист и певец Волги М. Дмитриев. Творчество этого мастера хорошо изучено, довольно широко известно. Но, благодаря стараниям сотрудников архива Горьковской области, Публичной библиотеки Ленинграда, и о нем удалось рассказать много нового: публицист был представлен еще и как тонкий лирик. Его малоизвестные пейзажи из цикла «Волжские леса» передают не только мощь русской природы, но и необыкновенную ее одухотворенность. Они сделаны в лучших традициях шишкинской школы. Блистал на выставке король русского фоторепортажа К. Булла. Этот фотограф долго замалчивался: он ведь работал в буржуазной прессе, снимал особ царского двора...
Однако в историю К. Булла вошел как выдающийся хроникер времени, в течение долгих лет надежно снабжавший «Ниву», «Огонек», крупнейшие журналы Европы «текущей фотоинформацией». Энергичный и вездесущий, он снимал все, в чем возникала потребность, в любое время дня и ночи, не смущаясь никаких трудных условий. На его фотографиях — официальные встречи и заседания, парады и празднества, выставки, похороны, пожары, наводнения, полет первого аэроплана, террористические акты... Репортер с мировым именем имел доступ к людям, которые были гордостью и славой России,— фотографировал выдающихся ученых, писателей, художников, композиторов, артистов... Одним из первых зафиксировал он и конец самодержавия — сожжение царских гербов у Аничкова дворца, переход солдат Петроградского гарнизона на сторону восставшего народа.
Все это увидели зрители в дореволюционной части фотоистории. Однако не менее мозаичной, раскованной, охватной была историческая часть экспозиции советского времени. Ну, где, когда, скажите, в одном зале, на общих стендах можно было увидеть изображения Ленина и... портреты Керенского, Савинкова, Троцкого, Каменева, Зиновьева, Радека; легендарных полководцев Красной Армии Фрунзе, Чапаева и... адмирала Колчака, белых генералов Корнилова, Деникина...
Впервые Центральный фотокиноархив дал возможность заглянуть в лицо истории не через осколочек, а через большое зеркало. Не подлаживался под конъюнктуру, под однозначность трактовки сюжетов, и добился этим огромного пропагандистского эффекта. Неподдельный пафос Великой Октябрьской социалистической революции, справедливо господствовавший в сюжетах, органично соседствовал со снимками, повествующими о том, что не удалось избежать страданий, жестокости, насилия, человеческих жертв. Такова правда: кадры «помнят» — люди гибли на баррикадах, в огне гражданской войны; брат убивал брата, сын — отца; по стране бродили бездомные, осиротевшие дети; на Украине, в Поволжье, в других местах крестьяне пухли от голода, но все равно сдавали хлеб по продразверстке...
В первые годы Советской власти открытость мнений придавала общественной



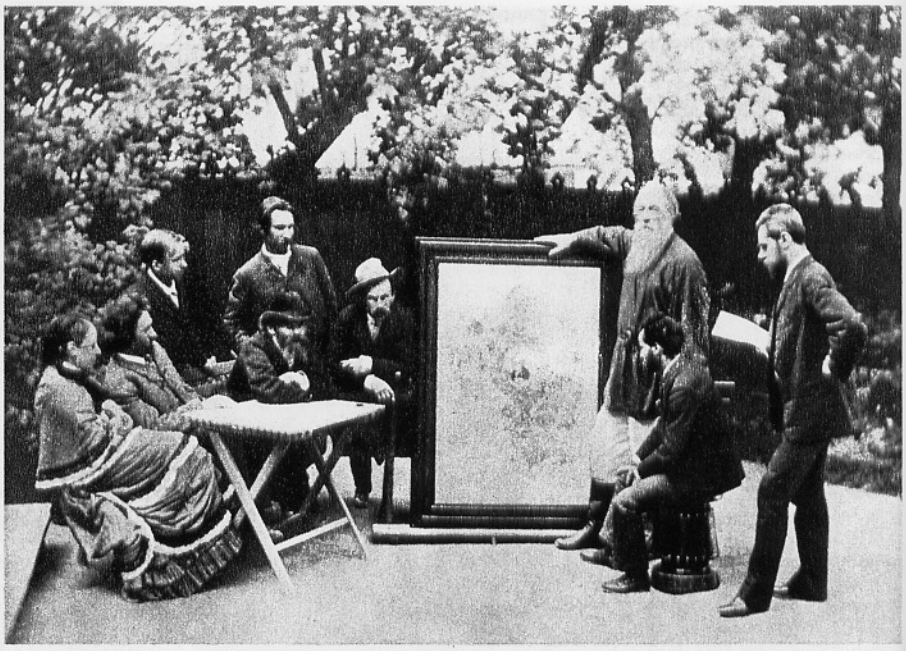
И. КОРДЫШ МОЛОДЫЕ КРЕСТЬЯНКИ. ИЗ СЕРИИ «ТИПЫ МАЛОРОСИИ». 1895 г.

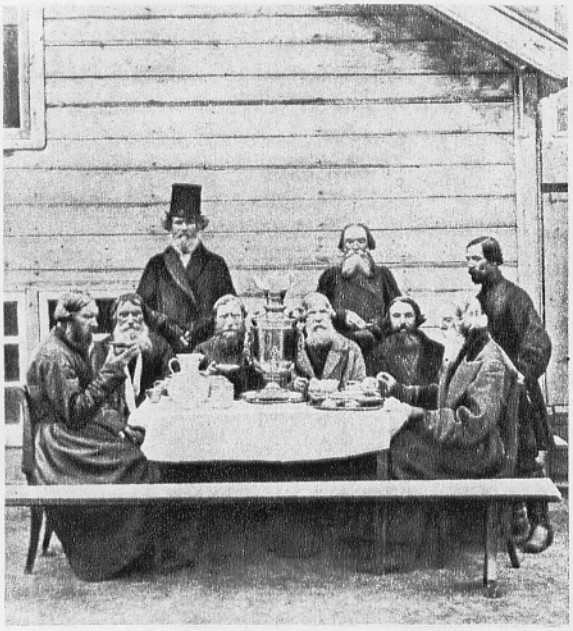
А. КАРЕЛИН АВТОПОРТРЕТ, 1890-е гг.

И. БОЛДЫРЕВ В. СТАСОВ В КРУГУ ХУДОЖНИКОВ. 1886 г.

Я. ШИЛЬДКРЕТ МАРИИНСКИЙ ДЕТСКИЙ ПРИЮТ В КЕРЧИ. 1893 г.

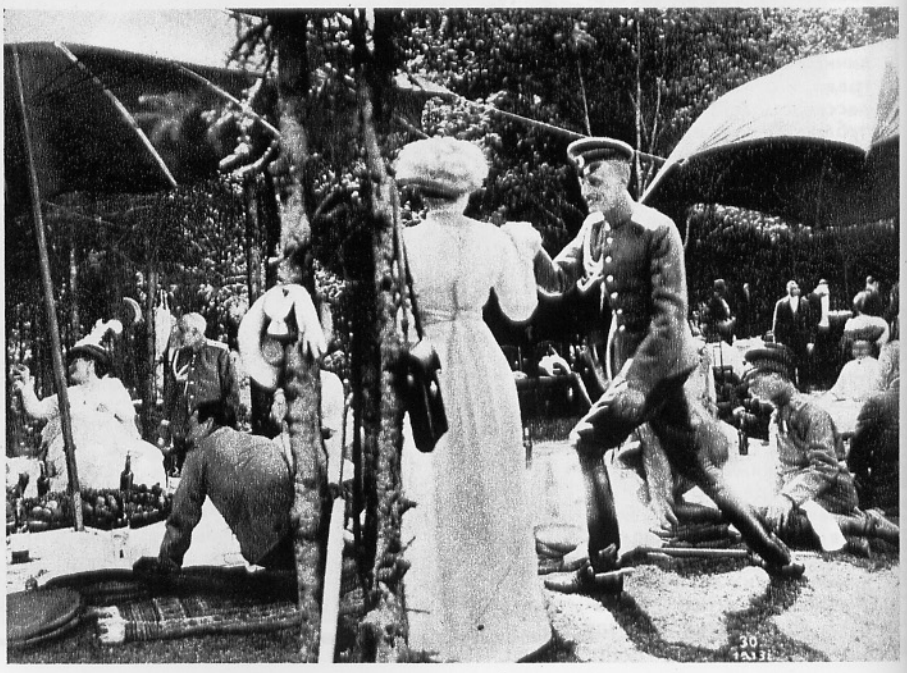
ИЗ СЕРИИ «ВЕЛИКОСВЕТСКИЙ ПИКНИК». 1913 г.

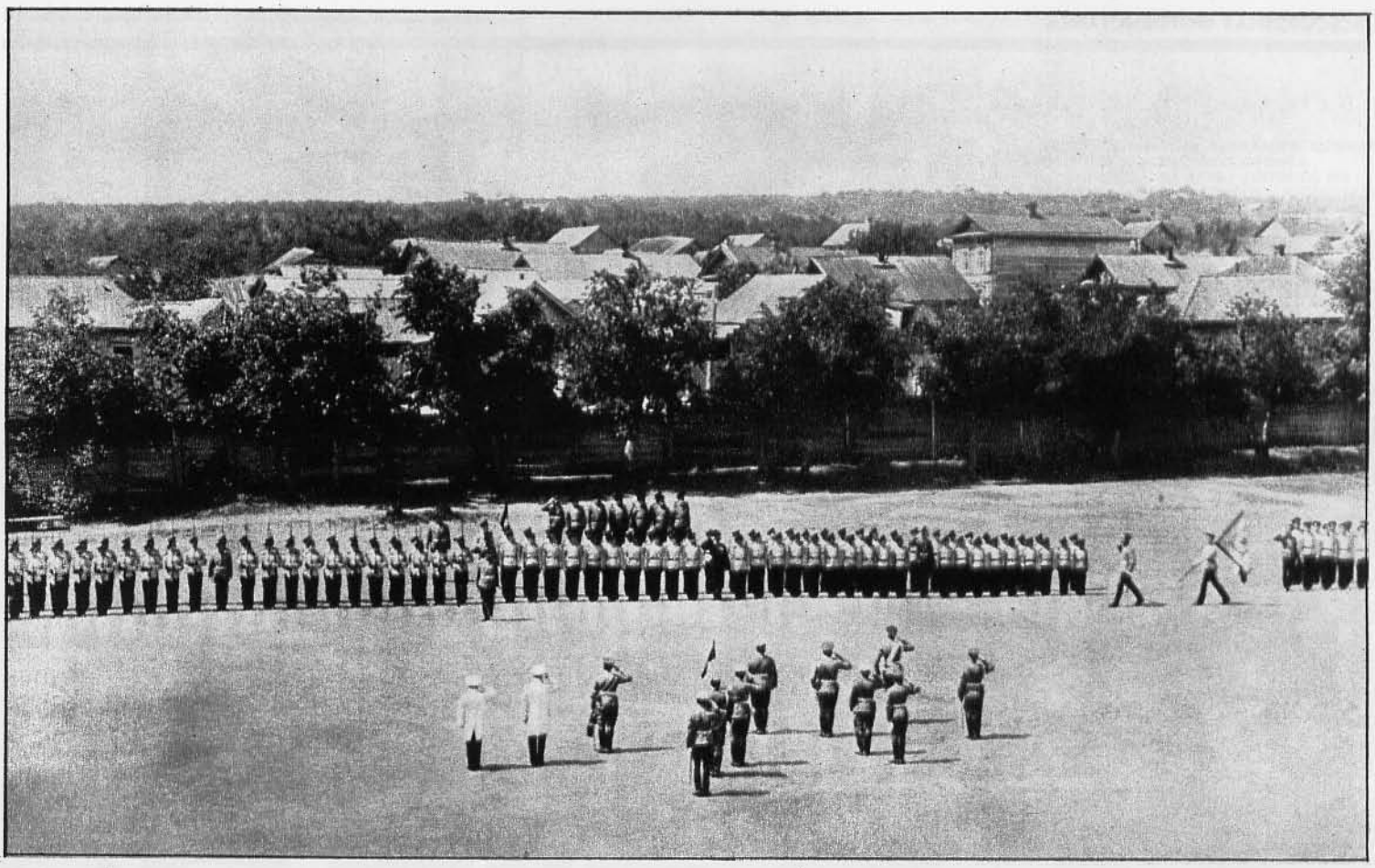




Ж. РАУЛЬ ЧАЕПИТИЕ. НИЖЕГОРОДСКАЯ ГУБЕРНИЯ. 1870-е гг.

Н. ПЕТРОВ СТАРОСТЬ — НЕ РАДОСТЬ. 1907 г.





И. ГОЛЬДФЕЙН. ПАРАД В ВОЛЬСКОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ, 1900-е гг.

НА ПОЛЕ БИТВЫ, ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА, 1915 г.

ПИКЕТЫ В ДНИ КРОНШТАДТСКОГО ВОССТАНИЯ, 1905 г.

жизни, а, следовательно, и работе фоторепортеров, динамичность. В. И. Ленин призывал развивать «широко осведомительную хронику». Выставка подтвердила это классическими работами П. Оцупа, Н. Петрова, А. Шайхета, М. Альперта...

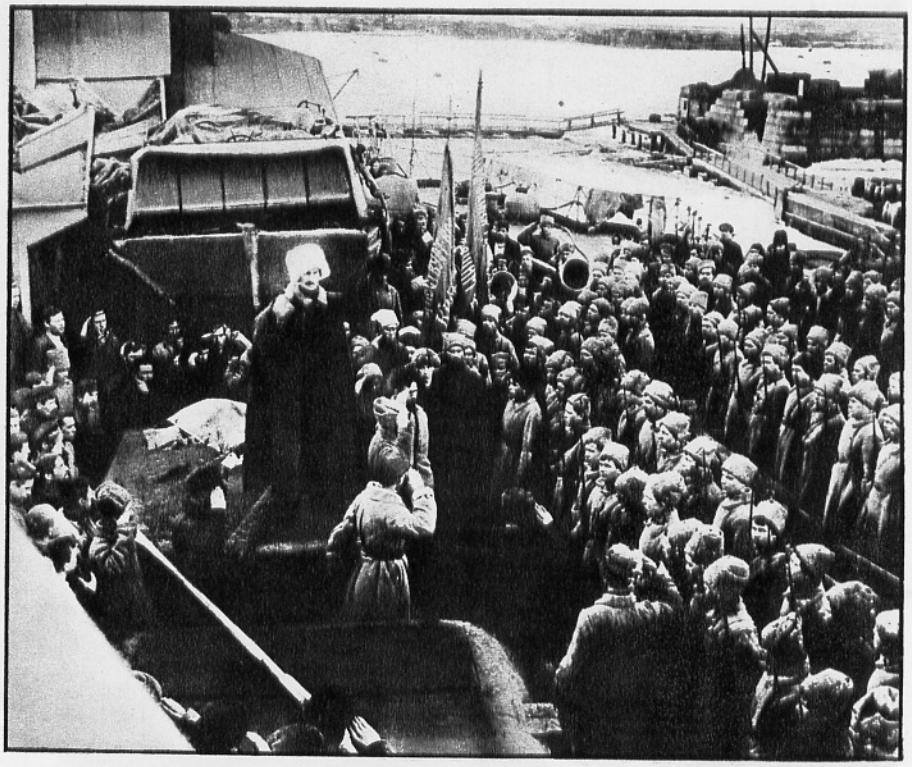
В конце 20-х пришел новатор фотоязыка А. Родченко. «Фиксируйте человека... серией моментальных снимков, сделанных в разное время и при разных условиях... Цените все настоящее и современное. И мы будем настоящими, а не игровыми людьми», — призывал он.

В начале 30-х видным деятелем фотожурналистики был Л. Межеричер. Талантливый бильдредактор и фототеоретик, ратуя за документальную правду, тоже отстаивал серийный принцип, развивал новые жанры — фотоочерк, фоторассказ. Советская фотожурналистика быстро пополнялась яркими именами (Б. Игнатович, Е. Лангман, Г. Петрусов, Д. Дебабов, И. Шагин, С. Фридлянд, Я. Халип), набирая агитационную и пропагандистскую силу.

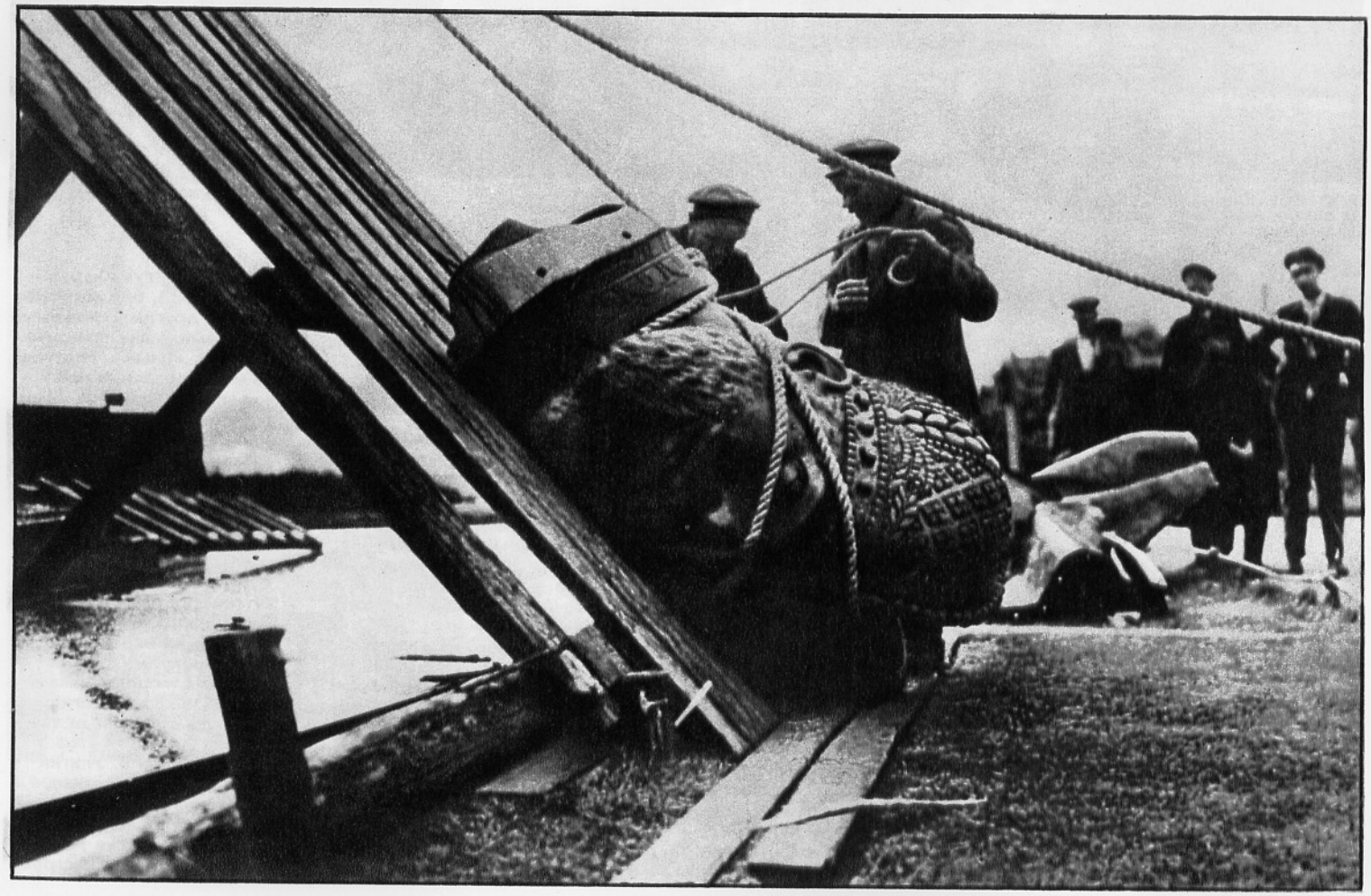
Но уже тогда в ней зрел кризис. И как ни парадоксально, начало кризиса совпадает с пиком энтузиазма в социалистическом строительстве. Фотографы рвались выполнить наказ: «Как можно ярче запечатлеть наши достижения!» Корреспонденты одних газет и журналов вступали в соревнование с корреспондентами других газет и журналов. Опережая друг друга, они «все эмоциональнее» изображали новую, социалистическую действительность. Казалось, в этом не было ничего плохого. Снимки воспитывали гордость за народ, рождали патриотические чувства. Многие кадры той поры стали классикой. Мы справедливо гордимся образами первых пятилеток — «Плотиной Днепрогэса» Петрусова, «Первым трактором» Игнатовича, «Турксибом» Альперта, «Строителями Кузнецка» Скурихина, «Мечтателями» Шишкина, «Встречей челюскинцев» Шайхета, «Папанинцами» Халипа. Но сегодня мы отчетливо осознаем, что фотокорреспонденты показывали только одну, парадную сторону жизни: мелькали

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДНИ В МОСКВЕ, 1917 г.

ВЫСТУПЛЕНИЕ КОМАНДУЮЩЕГО ЮЖНОЙ ГРУППОЙ КАРЕЛЬСКОГО ФРОНТА А. СИДЯКИНА ВО ВРЕМЯ МИТИНГА НА ЛИНКОРЕ «ПЕТРОПАВЛОВСК», КРОНШТАДТ, 1921 г.



СНЯТИЕ ПАМЯТНИКА АЛЕКСАНДРУ III НА ПЛОЩАДИ У ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ, МОСКВА, 1918 г.



В. БУЛЛА В. И. ЛЕНИН В ПРЕЗИДИУМЕ IX СЪЕЗДА РКП(б) В СВЕРДЛОВСКОМ ЗАЛЕ КРЕМЛЯ, 1920 г.

белозубые улыбки шахтеров с отбойными молотками, счастливых сталеваров у жарких печей, радостных крестьян, дружно голосующих «За!» (за колхоз), снимки могучих домен, бескрайних нив, гор хлеба, руды, хлопка, угля — снимки-символы «изобилия».

С фотографий ушли правда, элементы критического, уступив место откровенному приукрашиванию жизни. Созданная Сталиным система управления нанесла урон не только экономике, но и нравственности общества. Произошел отход от ленинской концепции социализма. На нет были сведены демократия и гласность. Успехи неимоверно раздувались, ошибки и просчеты замалчивались. В этих условиях страницы прессы запестрели фальсифицированными кадрами.

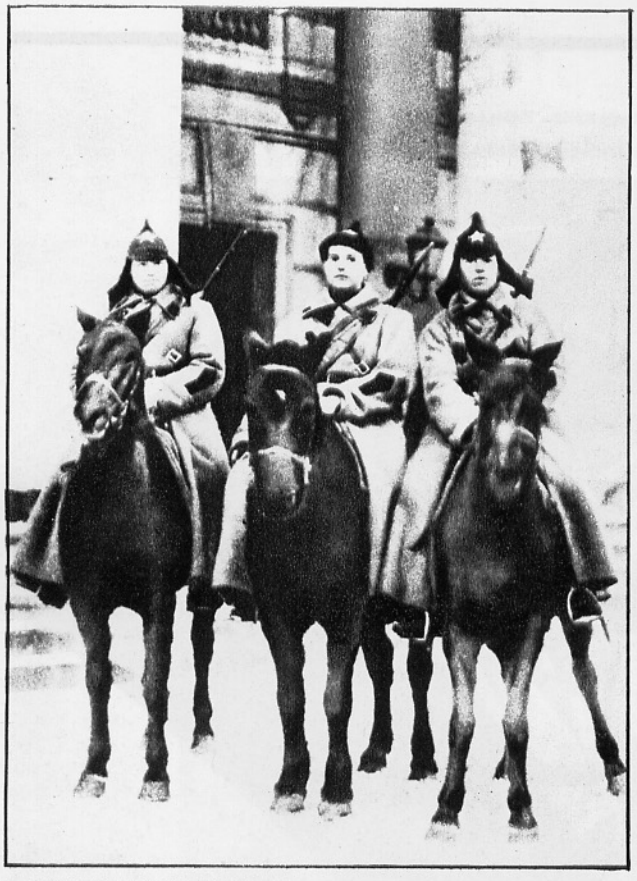
Честно работавшие талантливые фотографы то и дело попадали в опалу.

В 1936 году в Москве прошла шумная дискуссия о формализме и натурализме в фотоискусстве. Она развернулась под лозунгом «борьбы за метод социалистического реализма». На деле была учинена расправа над «непокорными», не желавшими изображать советскую действительность «единственно верными средствами». Пострадали индивидуальности — А. Родченко, Б. Игнатович, Е. Лангман, некоторые другие.

Тогда же был нанесен удар по фотохудожникам «старой школы» Н. Андрееву, А. Гринбергу, Ю. Еремину, П. Клепикову, В. Улитину, Н. Свищову-Паоле, мастерам высочайшей изобразительной культуры, уходящей корнями в XIX век — к С. Лобовикову и Н. Петрову.

Они выполняли снимки бромойлем, гуммиарабиком, карбро, бромохромотипией, другими сложными приемами, ныне практически утраченными. Виртуозно имитировали технику живописи и графики. Были способны выразить тончайшие оттенки чувств, настроений в пейзаже, портрете, натюрморте. Трудно было соревноваться с ними в передаче фактуры, пространства, воздушной среды. В 20-е годы они с успехом представляли советское фотоискусство на международных выставках. А в 30-е их окрестили «формалистами», «декадентами», «проводниками буржуазной идеологии» и навсегда отлучили от творчества.

А. Гринберг и В. Улитин были репрессированы, Н. Андреев переквалифицировался в лаборанта, пострадали и другие мастера. Так светопись настрое-



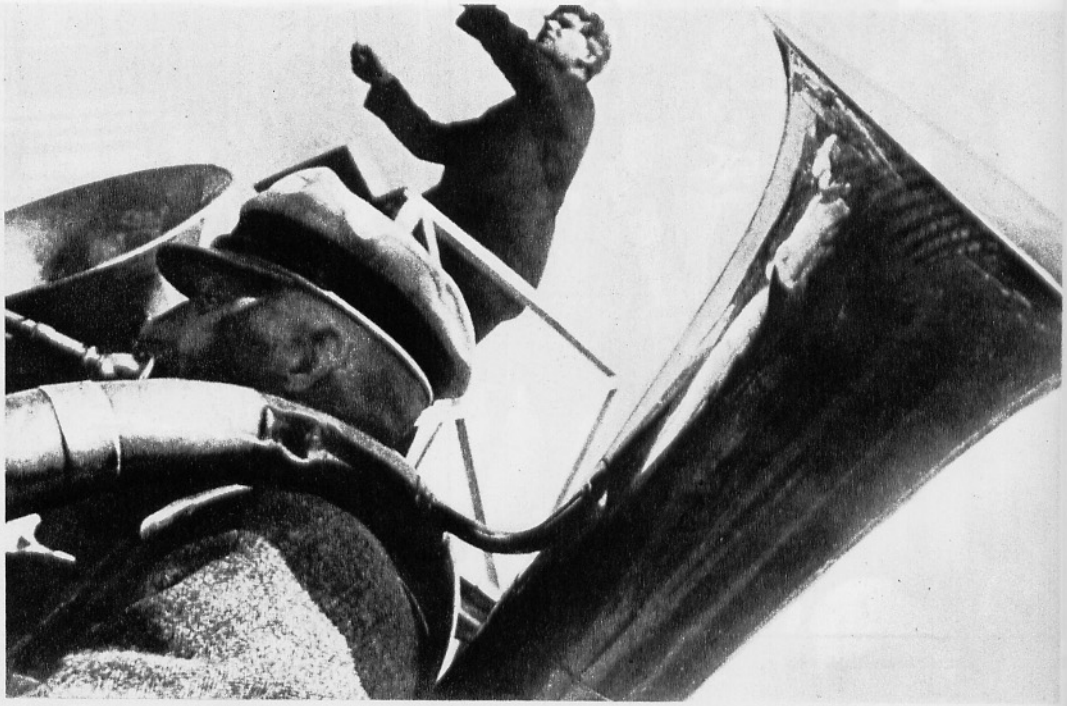
П. ОЦУП КРАСНОАРМЕЙЦЫ, 1920 г.

М. УРИЦКИЙ, Л. ТРОЦКИЙ, Я. СВЕРДЛОВ,
Г. ЗИНОВЬЕВ И ДРУГИЕ В ПРЕЗИДИУМЕ
ЗАСЕДАНИЯ ЦИК. ПЕТРОГРАД, 1917—1918 гг.

К. ВОРОШИЛОВ, Н. ПОДВОЙСКИЙ,
М. ЧУДОВ, М. КАЛИНИН ВО ВРЕМЯ
МИТИНГА НА ХОДЫНСКОМ ПОЛЕ,
МОСКВА, 1927 г.

П. ОЦУП И. СТАЛИН, А. РЫКОВ,
Г. ЗИНОВЬЕВ, Н. БУХАРИН, ДО 1927 г.

ния была изгнана с выставок, со страниц книг и журналов более чем на пять десятилетий.
Ныне «старые художники» возвращены из забвения. На выставке демонстрировались их снимки, которые с триумфом прошли когда-то по салонам Франции, Испании, США, Канады, Японии. Обязаны этим мы не только демократическому времени, но и конкретным людям, родственникам и наследникам фотографов и, прежде всего, подвижнику фотоколлекционирования М. Голосовскому. Радует реабилитация яркой страницы отечественной фотокультуры.
Тема сталинских преступлений прошла по всем разделам выставки. То тут, то там притягивали взгляд редкие изображения Бехтерева, Мейерхольда, Вавилова, других деятелей науки и искусства, чья жизнь оборвалась насильственно. На отпечатках большого формата перед зрителями предстали выдающиеся военачальники В. Блюхер, М. Тухачевский, Я. Гамарник, А. Корк, И. Уборевич, преступно уничтоженные в 30-е годы. Снимки рассказали о фактах глумления над историческими и архитектурными памятниками, о взрывах церквей. На художественных фотографиях люди любовались красотой храма Христа Спасителя, Сухаревой башни, Иверских ворот, стертых с лица земли сталинскими приспешниками.
Были представлены фотодокументы-упреки и более позднему времени. Зрители узнали новое о Великой Отечественной войне... Все это сделано в интересах приумножения правды, нравственного очищения общества.
Мы решительно освобождаемся от диктата и догматизма, от запрета на критическое, от замалчивания истории. В свой юбилей фотография укрепляет пошатнувшийся было статус документального свидетельства времени. Жизнь в фотографиях, фотография в жизни продолжаются...

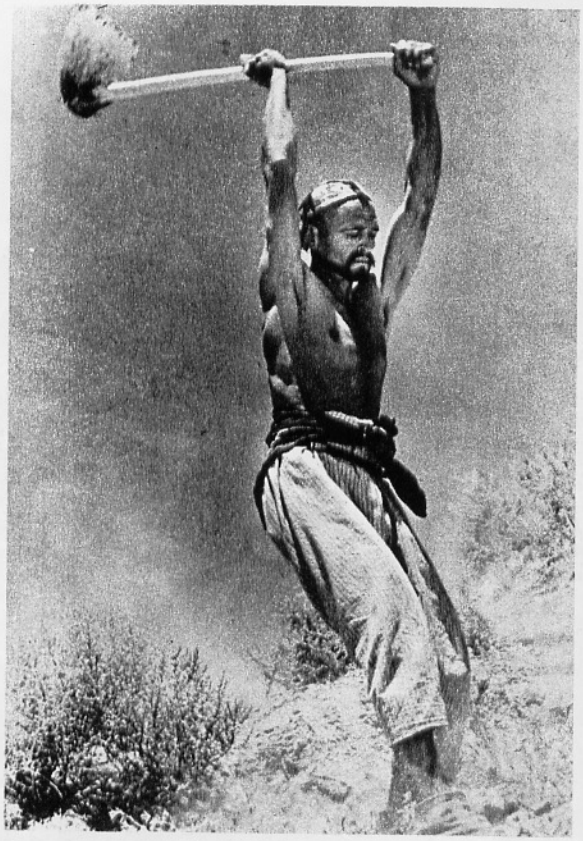


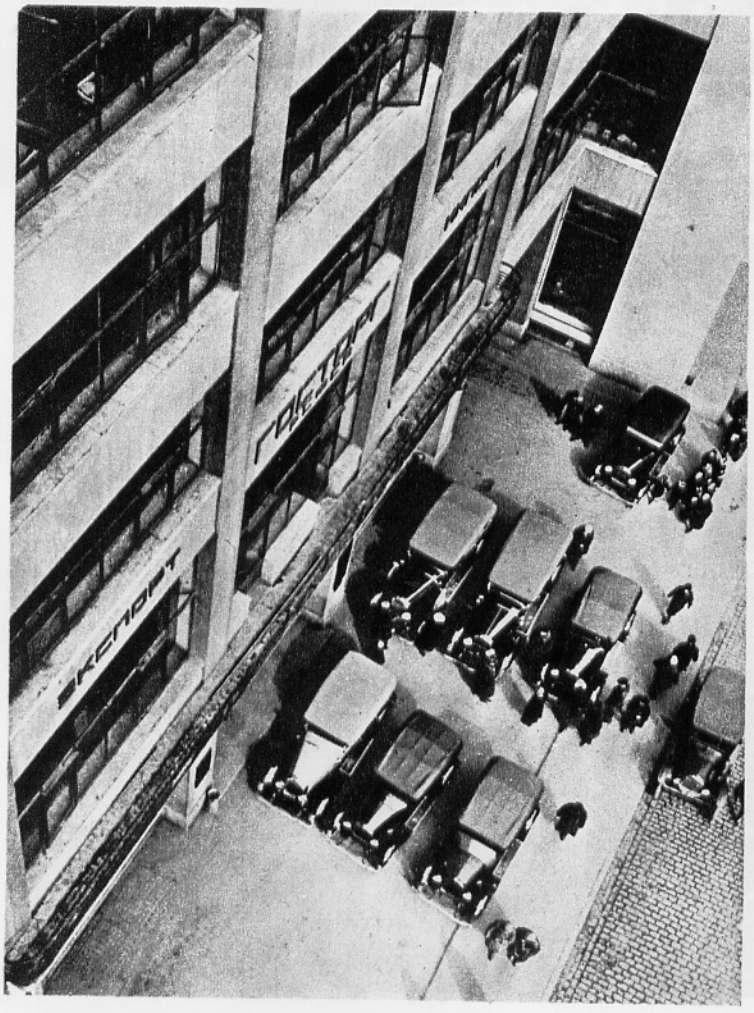
Б. ИГНАТОВИЧ Д. ШОСТАКОВИЧ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ, 1929 г.

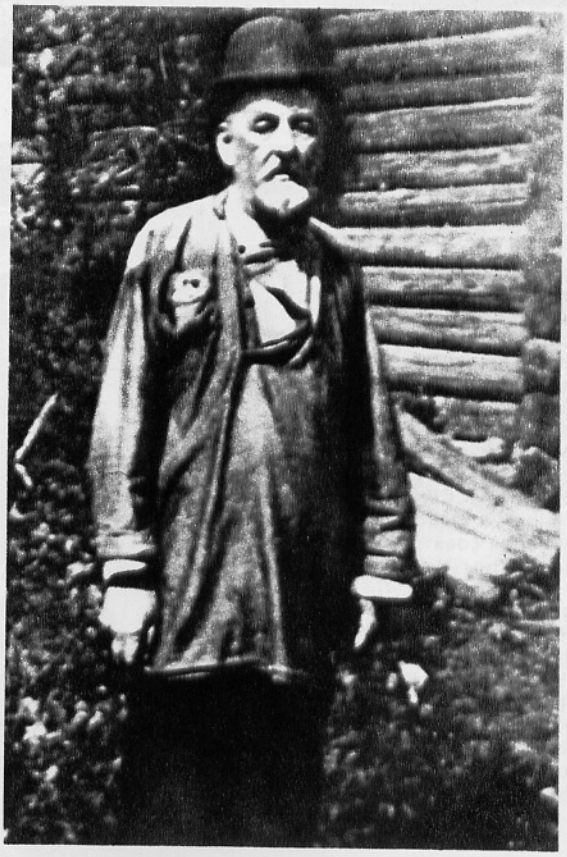
И. ШАГИН ФИЗКУЛЬТУРНЫЙ ПАРАД В МОСКВЕ, 1936 г.

Р. ДИАМЕНТ «ЭКСКАВАТОР», 1937 г.

А. ШАЙХЕТ «ЕДИНОГЛАСНО!» 1929 г.







Р. и А. ДЕГТЯРЕВЫ К. ЦИОЛКОВСКИЙ.
1930-е гг.

А. ШАЙХЕТ ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ АВТОМОБИЛИ НА ЭКСПОРТ. 1929 г.

Ради жизни...

А. ЕГОРОВ БОИ В ДОНБАССЕ, 1942 г.

В. АРКАШЕВ ПРИЕХАЛА КИНОПЕРЕДВИЖКА, 1944 г.

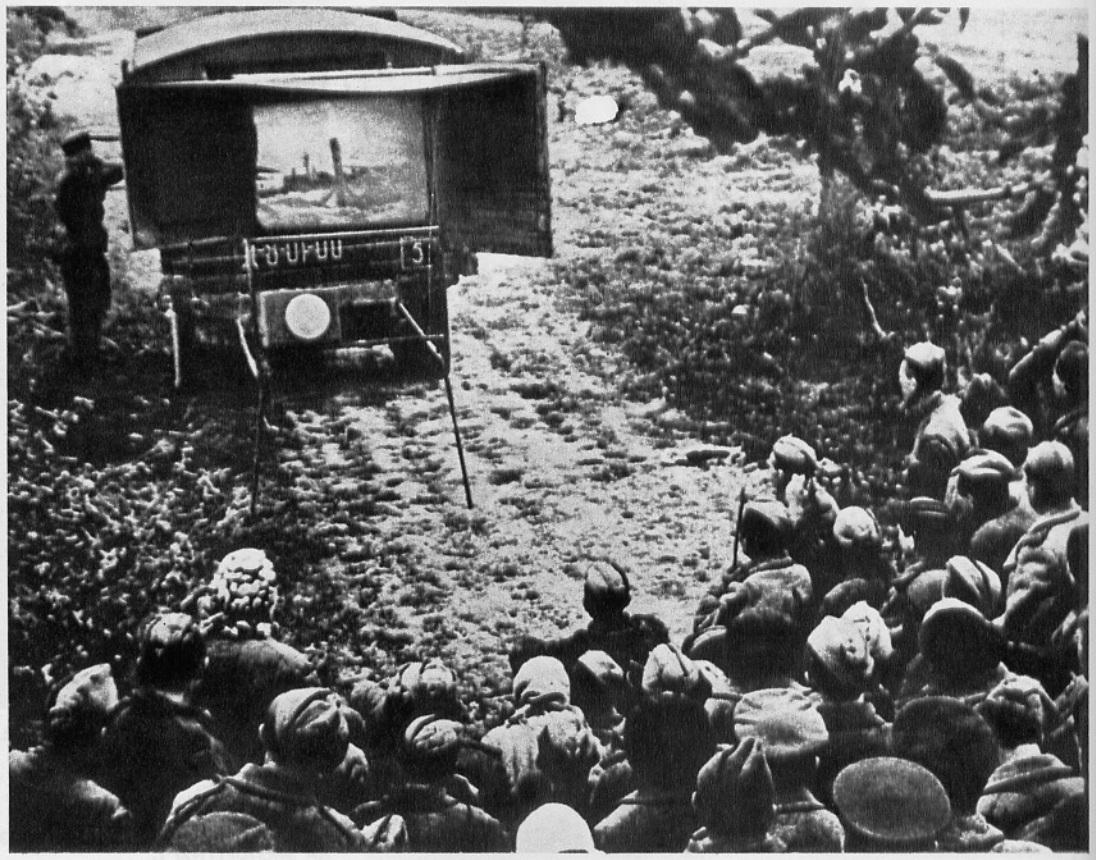
Великая Отечественная война... Фоторепортеры создали потрясающую нас и сегодня фотолетопись народного горя и народного подвига.

Историки пишут: в сложившейся тогда обстановке неправильные суждения, ошибки, просчеты Сталина дорого обошлись стране. Об этом свидетельствовали и фотодокументы выставки. В частности, циничные в своем откровении кадры фашистской трофейной хроники, впервые представленные широкому зрителю Центральным кинофотоархивом СССР. Запечатленные на снимках факты массового истребления советских граждан беспрецедентны по своим масштабам и жестокости.

Но, несмотря на все, советский строй выстоял. Ради социалистических идеалов, ради лучшего будущего наши люди шли на любые жертвы и лишения.

Бескорыстно преданные Родине, они одолели врага, вырвали у него победу, принесли освобождение Европе от фашизма.

Кадры, рассказывающие о смертельной схватке с врагом, о непреклонной вере в святость нашего дела, навсегда останутся классикой фотоправды о Великой Отечественной...



М. САВИН ВЕСНА 1942 г.

А. ГАРАНИН СМЕРТЬ СОЛДАТА. 1941 г.

П. БЕРНШТЕЙН НА ПЕПЕЛИЩЕ. 1941 г.

С. АЛЬПЕРИН В РОДНОЕ СЕЛО, 1942 г.

Р. ДИАМЕНТ САНИНСТРУКТОР, 1943 г.

В. ГРЕБНЕВ ПОЛЕВОЙ ГОСПИТАЛЬ, 1942 г.

К. ВДОВИНА «ЗА ПОБЕДУ!» ГЕРМАНИЯ, 1945 г.

ВИКТОР ЗАЦЕПИН,
главный редактор Фотохроники ТАСС

Сейчас все шире распространяется мнение, что фотография постепенно уступает ведущие позиции в ряду визуальных средств массовой информации, пропуская вперед, скажем, телевидение. Однако выставка в Манеже показала, по-моему, полную несостоятельность такой точки зрения, потому что именно фотография дала возможность показать здесь историю страны и ее жизнь сегодня. И показать — и посмотреть. Не спеша, вдумчиво.

Что касается выставки, то скажу прямо: цельного впечатления от нее нет. И, по-видимому, быть не могло — слишком велик диапазон представленных работ — и исторический, и тематический.

Для меня, имея в виду род моих занятий, было прежде всего интересно узнать новые имена, и я невольно проецировал то, что сделано незнакомыми мне фоторепортерами, на Фотохронику ТАСС — новый подход к материалу, свежие фотографические приемы и т. д.

Если говорить о сегодняшней фотопублицистике — и вообще, и той, которая представлена на стендах Манежа,— становится очевидным, что она в точности отражает то, что происходит сейчас со всеми нами и с нашей страной. Конечно, это, так сказать, плюс — ведь мы много лет ратовали за то, чтобы фотопублицистика была правдивым отражением жизни. Но, как давно замечено, недостатки являются продолжением достоинств: бесконечное повторение практически одних и тех же тем и освещение одних и тех же проблем негативного характера уже порядком поднадоело. Да и не в том даже дело, что поднадоело, а в том, что из одной крайности мы, как это у нас водится, ударились в другую. То у нас все было прекрасно и замечательно, то у нас вдруг все стало плохо и безобразно. Но ведь жизнь никогда, даже в самые отчаянно трудные для нашей страны времена, не останавливалась, она продолжалась — и кто-то любил друг друга, и рождались дети, и было же что-то такое, что согревало человеческие души. А сейчас — нет? Да есть же, конечно, есть, и нужно, чтобы это тоже было показано с тем же тщанием, с которым сейчас талантливые наши репортеры снимают наркоманов, рэкетиров и им подобных.

Очень хорошо, что на выставке представлены разные течения, а не только разные жанры и виды фотографии. Существеннейший момент. При всем моем равнодушии к авангарду, который для меня — увлечение лишь некоторой, в основном молодежной части фотографов, я думаю, правильно сделали, что представили и его. Ведь есть же у авангарда поклонники — так пусть любуются им, как я любуюсь, скажем, портретом работы Малышева.

Конечно, эта выставка — большое событие в нашей фотографической жизни, но нельзя не сказать и о том, чего могло бы и не быть, если иметь в виду отрицательные моменты. Скажем, плохо оформлены фотографии. А еще хуже, что мы к этому давно привыкли и воспринимаем как должное — дескать, иначе не умеем, нет у нас технических возможностей.

И вот же парадокс — присутствие на стендах (и в таком большом количестве) исторической фотографии сделало выставку, как это ни покажется странным, более актуальной! Говорю это с тайной завистью, поскольку сам связан с фотографией, по характеру своему совершенно противоположной...

Анри Вартанов **Находка без поисков**

Юбилей — не юбилей, если он не ознаменован какими-то значительными открытиями, находками, сенсациями, непосредственно относящимися к отмечаемому событию. Полуторавековой юбилей фотографии не стал в этом отношении исключением: в разных странах, в том числе и в нашей, в последнее время обнаружены ранее неизвестные негативы, снимки, другие важные материалы по истории светописи. Об одной такой находке я хотел бы рассказать на этих страницах.

Сырым ноябрьским днем прошлого года мне позвонил Л. М. Наппельбаум, сын знаменитого фотопортретиста, и в самом конце довольно долгого разговора, когда подошла пора прощаться, между прочим заметил: «Тут на днях мы разбирали Лилины вещи, и среди них обнаружили папины работы, очень необычные — и по технике, и по сюжетам. Если найдете время, зайдите посмотреть».

Здесь необходимо сделать несколько пояснений. В последние годы свои Наппельбаум жил с младшей дочерью Лилей,— поэтессой, в отличие от других детей портретиста (а у него было четыре дочери и сын) довольно спокойно относящейся к фотографии. Переезжая за несколько лет до кончины в последнее свое пристанище, портретист, уже отошедший от активной работы, встал перед необходимостью поместить в небольшой московской квартире громадный свой архив.

В ход пошло разделение снимков по степени их важности: те, что находили постоянный спрос, остались на виду, другие — оказались задвинутыми в далекую антресоль. Нетрудно догадаться, какие именно снимки были отправлены в ссылку, если вспомнить, что дело происходило в начале 50-х годов, до смерти Сталина и до XX съезда.

Наппельбауму в своей жизни не раз приходилось слышать упреки в формализме, в увлечении салонной фотографией и т. д. Он видел, как рядом с ним талантливые фотографы после таких обвинений вычеркивались из творческой жизни (а то и из жизни вообще). Его, конечно, спасали не только почтенный возраст, но и сделанные в течение долгой жизни замечательные портреты руководителей партии и государства. Впрочем, как показывал опыт некоторых коллег, и это не всегда было индульгенцией. Благоразумие подсказывало: осторожность не повредит.

Спрятанные снимки пролежали на антресоли тридцать лет после кончины Наппельбаума, до тех пор, пока жива была его дочь. Лиля Моисеевна ни разу не вспомнила об архиве отца, хотя принимала живое участие в издании книги его фотографий в «Планете» в 1985 году: у меня хранится ее подробное письмо с большим числом замечаний и дополнений по написанному мною тексту. Полагаю, что она попросту забыла о том, что на антресоли, кроме большого количества рукописей (разные варианты книги, которую отец писал в течение многих лет, имеются еще и снимки. А может быть, и вовсе не знала об архиве отца.

Поле кончины Лили Моисеевны настала грустная пора, когда опустевшую квартиру нужно было освобождать для новых обитателей. И вот тут-то обнаружился архив фотомастера, и среди прочего — драгоценная находка: несколько десятков снимков, сделанных в полузабытой технике «гуммидрук». Найденные работы настолько контрастируют с привычными представлениями о Наппельбауме — аскетичном в выборе средств, углубленном в психологические и волевые качества характеров портретисте,— что не будь на некоторых из них подписи, можно было бы усомниться в их авторской принадлежности.

Впрочем, такие сомнения пришли бы в голову лишь тому, кто знает Наппельбаума только по избранным его произведениям, опубликованным в двух изданиях его книги «От ремесла к искусству» (1958 и 1972 г.) и представленным на многочисленных выставках (от разного рода «сборных» до престижной экспозиции «Москва — Париж» или персональной выставки в Центральном доме художника). Людям, знакомым с историей русской фотографии начала века, видевшим каталоги происходивших тогда фотовыставок, находка в архиве мастера не покажется неожиданной: подобные произведения Наппельбаума были не раз представлены на крупнейших фотосалонах как у нас в стране, так и за рубежом.

Внимательный читатель книги портретиста, к тому же, вспомнит, что в ее тексте, в особенности в первой части, посвященной дореволюционному периоду творчества, есть несколько беглых замечаний по поводу всеобщего увлечения в фотографической среде определенного рода сюжетами и решениями. «Фотография,— пишет Наппельбаум,— считалась «механическим» воспроизведением предмета, и сами фотографы зачастую полагали, что использование механизмов лишает наши работы права называться художественными произведениями. Поэтому многие из нас всеми силами стремились уйти от техницизма, скрыть наличие фотоаппарата».

Это, так сказать, общеэстетическая основа, на которой возникали характерные для времени стилистические построения. Поскольку книга писалась в годы, когда все, даже малейшие отклонения от простейшего жизнеподобия соцреализма беспощадно преследовались,— то увлечения своей молодости Наппельбаум квалифицирует недвусмысленно: «Я увлекался внешними эффектами, изощренными линиями, необычными ракурсами, световыми бликами. Вероятно, сказалось влияние «Мира искусства», модернизма, декадентства, которыми была заражена интеллигенция в те годы, а следовательно, и мой заказчик, чьему воздействию я не в силах был сопротивляться по той простой причине, что был мало искушен в вопросах идейных и эстетических. Может быть, и формализмом нужно было переболеть, как корью в детские годы?»

Нетрудно заметить, что фотограф говорит о каких-то своих неназванных работах, которые, в отличие от прославленных «реалистических» портретов, грешат «формализмом». Книгу Наппельбаума литературно «обрабатывала» (попросту говоря, помогала ему писать) дочь Ольга, профессиональный критик. Она-то и вставляла ему в текст осторожно-самокритичные, свидетельствующие о том, что старый мастер знаком со ждановским докладом и последовавшими за ним постановлениями, замечания. (Говорю об этом ответственно, потому что мне довелось познакомиться с одной из ранних редакций рукописи книги, когда никаких рассуждений о декадентстве и модернизме не было.)

Я позволил себе экскурс в текст «От ремесла к искусству» с несколькими целями. Чтобы доказать, что в ней можно, при желании, вычитать признание автора в «нетипичном» для него творческом увлечении. Чтобы почувствовать сквозь коросту казенных слов о некоем «декадентстве» симпатии портретиста к этого рода фотографии. Чтобы понять, наконец, почему Наппельбаум так далеко запрятал найденные сегодня работы.

Сказав все это, я полагаю, можно было бы от имени Наппельбаума покаяться, передавая на суд зрителей представленные на этих страницах снимки, в нескольких страшных грехах.

Во-первых, в том, что автору снимков нравится техника гуммидрук, которая всегда считалась атрибутом пикториальной, подражающей изобразительному искусству фотографии. Сложная, трудоемкая техника требовала от фотографа не просто ремесленного умения, но и определенного изыска: она была, если так можно сказать, аристократкой среди способов печати.

Во-вторых, в увлечении фотографа эротическими мотивами. Обычная для дореволюционной фотографии тема впоследствии стала на многие годы запретной. Поклонники Наппельбаума, который, по большей части, снимал серьезных мужчин, закованных в скучные пиджаки или, того хуже, военные костюмы,— стали забывать, что этот мастер прежде умел превосходно «читать» обнаженное тело — не только женское, но и мужское. На представленных здесь композициях умение это видно, что называется, невооруженным глазом.

В-третьих, в пристрастии фотографа к тому, что принято называть «постановкой». В этих снимках видна откровенная авторская режиссура. Люди здесь не столько остаются сами собой, сколько играют определенную роль, впрочем, вполне соответствующую их внешним и внутренним данным. Своеобразный «театр светописи» ощущается в сочиненных Наппельбаумом композициях, в которых натурщики разыгрывают сцены, исполненные грации, ритма, эротики.

В-четвертых, наконец, в стремлении автора добиваться особых пластических достоинств каждого отпечатка. Мы привыкли к тому, что чуть ли не главным достижением всякого фотографа объявляется простота: сюжета, мысли, творческого решения. А тут, напротив, фотохудожник не скрывает своего мастерства, откровенно демонстрирует его, даже, я бы сказал, гарцует на небольшом пространстве фотографического отпечатка.

Все названные выше отклонения от нормы, установившейся в нашей фотографии в 20—30-х годах, составляют в итоге своеобразие и прелесть представленных тут композиций. Случайная находка, думаю, как нельзя лучше пришлась к юбилею фотографии.

Сыну Наппельбаума Льву не довелось, увы, дожить до дня, когда новонайденные снимки выйдут к широкому зрителю. Во время последней нашей встречи, слушая мои восторженные отзывы об увиденных работах, он, мне кажется, относил их за счет моей давней любви к творчеству его отца. Человек старой закалки, он не очень-то верил, что приспело время для таких фотографий. Публикация снимков станет не только опровержением его опасений, но и своего рода памятником сыну, целиком отдавшему последние десятилетия своей жизни сохранению, собиранию и распространению творчества своего знаменитого отца.

ФОТО **МОИСЕЯ НАППЕЛЬБАУМА**

ФОТО **МОИСЕЯ НАППЕЛЬБАУМА**

ФОТО **МОИСЕЯ НАППЕЛЬБАУМА**

Это было недавно, это было давно...

Экспозиционный ряд Всесоюзной фотовыставки в Манеже был, прямо скажем, не совсем обычен. Вслед за хронологически четко выстроенным — от первых русских дагеротипов до кадров революционных событий — историческим разделом, обгоняя хронику 20—30-х годов, шли фотографии Великой Отечественной войны. И уж совсем хитро разместили устроители снимки «новейшей фотоистории» — 60—70-х годов, «спрятав» такие стенды среди сегодняшних работ фотожурналистов и фотохудожников.

Но зритель легко узнавал старых знакомых, кадры, обошедшие десятки выставок, известные по газетно-журнальным публикациям, входившие во всевозможные альбомы, альманахи, антологии: гагаринский рапорт Валерия Генде-Роте, заполярный фотомонтаж Геннадия Копосова «—55°», символическую «Нефть Сибири» Александра Птицына, знаменитые фотоочерки Макса Альперта и Всеволода Тарасевича...

Не менее ярко было представлено и фотоискусство тех лет: непревзойденный и по сей день анималист Николай Немнонов, внесшие свой вклад в развитие советской фотографии литовские и латышские фотомастера Антанас Суткус, Виталий Бутырин, Мариус Баранаускас, Янис Глейздс, Леонид Тугалев, Гунар Бинде...

Все эти работы стали заметной ступенью в развитии отечественной фотографии. Они отразили стремление к расширению жанрового и стилистического диапазона нашего фотоискусства и фотожурналистики.

Фотоискусство тех лет осваивало новые выразительные возможности фотомонтажа и коллажа, возрождало традиции психологического портрета, социального жанра, актовой фотографии. Все явственнее сказывалось ставшее ныне почти всеобщим тяготение фотохудожников к работе над «развернутыми» во времени и пространстве сериями и циклами.

Поступательное движение нашей фотожурналистики, возможно, и не было столь решительным и неуклонным. Его сковывало отсутствие подлинной событийности, несколько напыщенная мажорность, свойственные тогда вообще нашей прессе. Но лучшие работы фотомастеров, и это подтверждает экспозиция, отличала точная и лаконичная форма, адекватная замыслу автора, углубленность психологических характеристик и истинность человеческих чувств, умение вычленить из событийного потока мгновение, поднимающее снимок до высот образного обобщения. Без всего этого не достичь высот и их последователям.

Фотография ушла дальше, классика осталась...

О. НИКОЛАЕВ

Г. КОПОСОВ — 55°

В. ГЕНДЕ-РОТЕ 14 АПРЕЛЯ 1961 г.

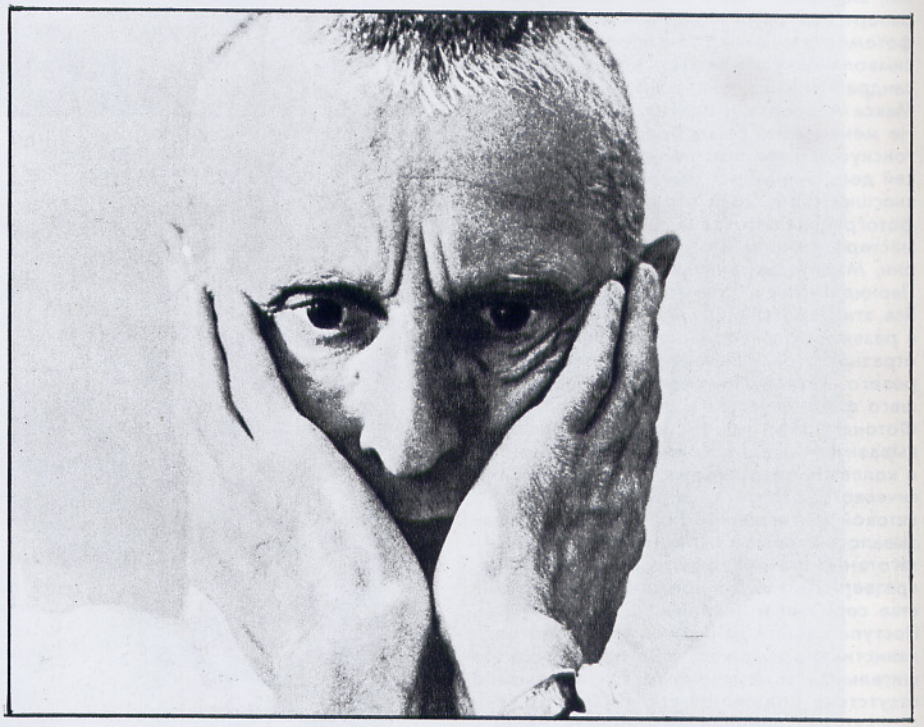
А. ПТИЦЫН НЕФТЬ СИБИРИ

А. СУТКУС ПИОНЕР

М. АЛЬПЕРТ ХИРУРГ АМОСОВ

В. ТАРАСЕВИЧ КРАЙ ЗЕМЛИ (ИЗ СЕРИИ)

А. НАГРАЛЬЯН МАСТЕР



Г. АНДРЕЕВ ТРИО

В. БУТЫРИН РЕКВИЕМ

Л. ТУГАЛЕВ МЕЖДУ НОЧЬЮ И УТРОМ

Я. ГЛЕЙЗДС КУПАНИЕ

В. КОРЕШКОВ ДИРИЖЕР И ХОР (ИЗ СЕРИИ)

Н. НЕМНОНОВ ПЕНОЧКА

Николай Парлашкевич **Крону питают корни**

Еще недавно мы дружно сетовали: перестройка пишущих журналистов налицо, фотографы — опять в хвосте. Сколько лет слышалось в редакционных кулуарах: «Мы бы такого наснимали, да не печатают». И вдруг — все можно! А в «портфелях» ничего нет. Что же — «весь пар ушел в свисток»? Нет, просто сначала репортеры должны были забыть накрепко затверженное. Забыть, что стихийные бедствия бывают только в капиталистических странах, что событие — вещь сугубо плановая, и забивание юбилейного костыля БАМа можно снять за неделю вперед, а вручение знамени бригаде повторить неделей позже, что у нас люди не могут болеть, умирать, быть несчастливы. Фотожурналисты перестраивались. Пусть поначалу они привозили с таких потрясающих трагедийных событий, как лавины в Сванетии или гибель «Новороссийска», в основном слабые, протокольные кадры. Пусть десятками бросались на одни и те же «жареные» темы — тюрьмы, наркоманы, дефективные дети... Шла ломка устоявшейся психологии, копился новый профессиональный опыт.

И вот открылась Всесоюзная выставка, посвященная 150-летию фотографии. Между удивительно интересной и во многом новой даже для знатоков исторической коллекцией, традиционно сильным, хотя и несколько академичным разделом фотоискусства и «туманным» авангардом — сотни режущих глаз, тревожащих душу, будоражащих разум кадров. Это современная, сегодняшняя фотожурналистика. Кажется, нет ни одного больного вопроса нашего общества, который не нашел бы здесь фотографического отклика: проблемы образования и товарного дефицита, милосердия и социального неравенства, экологии и межнациональных отношений. Похоже, ни одна из волновавших и волнующих нас сегодня трагедий не ускользнула от всевидящего ока фотокамеры: боль Афганистана и Чернобыля, землетрясение в Армении и ферганская драма, события в Тбилиси и Нагорном Карабахе, митинги, аварии, крушения...

Можно понять экспозиционеров, которые, желая хоть как-то разрядить, смягчить это колоссальное внутреннее напряжение, решили «прорезать» сегодняшние репортажи лучшими мажорными, оптимистическими кадрами из «золотого фонда» предшествующих десятилетий. Не удалось. Еще вчера казавшиеся вполне достоверными, снимки эти, попав в гущу подлинной драмы жизни, потускнели, стали казаться какими-то театрально-условными.

Итак, первое, о чем бесспорно свидетельствует выставка — пере-

О. ДЕРИГЛАЗОВ ЗАБАСТОВКА ШАХТЕРОВ КУЗБАССА

А. ГОРЮНОВ ГОЛУБЯТНИК

Л. СВЕРДЛОВ ШКОЛА ТРЕХ УЧЕНИКОВ (ИЗ СЕРИИ)

П. КАССИН КОЛХОЗ «ЗАВЕТЫ ЛЕНИНА»

стройка вернула фотожурналистике событийность. Сколько говорилось и писалось о том, что сегодня, когда телевизионная информация заметно опережает в скорости фотографическую, ее информационная функция постепенно сходит на нет. Но вот в прессу вернулся полноценный событийный репортаж и оказалось, если фотокамера в руках мыслящей личности, обладающей собственной гражданской позицией, фотоинформация может быть захватывающе интересной. Приведу только один пример. Огоньковский репортер Эдуард Эттингер снимал забастовку горняков. Он идет по поселку и, как бы походя, внешне бесстрастно фиксирует: пустые прилавки магазинов, больная природа, явно нездоровые дети... Главный же акцент — событию: здесь и митинг с его взрывным накалом страстей, и спокойные, полные достоинства лица шахтеров в рабочих пикетах, лица людей, уверенных в своей правоте. Мне, лично, именно эта фотографическая правда помогла понять: бастует не кучка горняков, отстаивающих свои узковедомственные интересы, бастует Народ, борющийся за право жить по-человечески.

Конечно,злободневность и правдивость — обязательные слагаемые успеха при съемке событийного репортажа. Но авторы лучших работ, представленных в Манеже, на этом не остановились. Они насыщают кадр ощущением личной сопричастности фотографа событию, которое он запечатлел, своим отношением к происходящему, четкой мировоззренческой позицией. При этом каждый идет к цели своим путем, ищет свои выразительные средства. Так, снимая события в Тбилиси, Павел Кассин сделал акцент на психологическом срезе ситуации, а Игорь Носов в ключевом кадре серии обобщил тему в образе-символе. Еще дальше по пути обобщения шагнул Петр Носов. Его экологический снимок «Быть или не быть» — истинный фотоплакат. Евгений Стецко, наоборот, тему народной трагедии в очерке «Куропаты. Живые и мертвые» решает через монументальные по пластике, но вполне конкретные образы людей разных поколений, лица которых читаешь как книгу судеб.

Многие репортеры своими работами доказывают, что фотография для них — не только средство фиксации окружающего мира, но способ мышления. Пожалуй, убедительнее всего это делает в последнее время Павел Кривцов. И новая работа мастера — очерк, снятый в психиатрической клинике,— лучшее тому подтверждение. Он — своеобразное эссе о добре и зле, о милосердии и человечности. Автора не

влечет экзотика места, на которую так легко было клюнуть первопроходцу закрытой ранее темы. Он вводит нас в это зарешетченное пространство, как в зазеркалье, где каждый живет и страдает в своем замкнутом, не похожем на наш мире. Но это — Люди. И уважая в них человеческое, Павел Кривцов зовет нас к милосердию и состраданию.

Уже давно наметилось стремление фотожурналистов работать в укрупненных формах — сериях, репортажах, очерках. Но раньше, пожалуй, это чаще связывалось с невозможностью, трудностью или нежеланием искать тот единственный кадр, который один способен раскрыть тему, а, порой, и с чисто меркантильными соображениями (многокадровая съемка кормит сытнее). Сейчас же, по-моему, большинством репортеров руководит желание наиболее доказательно и всесторонне аргументировать свою позицию, свой взгляд на событие или явление. Но, случается, автор, напротив, как-бы устраняется от однозначного, акцентированного вывода, предоставляя зрителю возможность искать его самому в пространстве фотоочерка. В этом отношении очень интересен фотоочерк Леонида Свердлова «Школа трех учеников». На первый взгляд, он живо напоминает благостные репортажи застойных лет: милых деревенских ребятишек возят в школу на лошадке, и учатся они тоже славно — по-семейному. На деле же, в контексте времени, очерк просто кричит о трагедии умирающей русской деревни.

А как своеобразно — жестко и иронично — трактует проблему личности в истории «снятая с полки» серия Валерия Щеколдина, где в будничной работе художника над гигантским портретом бывшего генсека, как в капле во-

И. НОСОВ ТРАГЕДИЯ В ТБИЛИСИ (ИЗ СЕРИИ)

П. КАССИН ТБИЛИСИ 9 АПРЕЛЯ

П. НОСОВ БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ... (ИЗ СЕРИИ)

ды, отразилась трагическая несуразность эпохи застоя.

Разговор о новых журналистских работах, показанных в Москве, несомненно, будет продолжен. Здесь же мне хотелось бы подчеркнуть только еще один важный момент: эта фотография — детище не только нашего бурного, полного событиями времени. Корни ее уходят в историю нашей фотографии. Это становилось особенно ясно, когда, путешествуя вдоль стендов юбилейной выставки, мы вглядывались в остро социальные репортажные кадры Максима Дмитриева и фотографов 20-х годов, в беспощадно правдивые снимки советских военных репортеров.

И у непосредственных своих предшественников, которым меньше повезло с эпохой, учились сегодняшние мастера. Их «постановочно-репортажные» кадры учили умению облекать «фотографические мысли» в «фотографические слова», искать для каждого сюжета точные, броские, запоминающиеся формальные решения.

Так вспомним же добрым словом всех, кто так или иначе прокладывал в свое время дорогу наконец наступившему ренесансу нашей фотожурналистики.

С. ПОДЛЕСНОВ ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ВЫВОДА СОВЕТСКИХ ВОЙСК ИЗ АФГАНИСТАНА (ИЗ СЕРИИ)

ИНТЕРВЬЮ «СФ»

ВЛАДИМИР НИКИТИН,
кандидат исторических наук

Начну издалека. Более ста лет тому назад в Конгрессе США обсуждался вопрос о создании национальных парков. Тогда еще не так остро стояла проблема экологии, и доводы дальновидных защитников природы не всем казались убедительными. Решение постоянно откладывалось. Перед очередным заседанием каждому из членов Конгресса был преподнесен альбом, в котором находилось несколько десятков снимков, сделанных в этих удивительных уголках известным фотографом Джонсоном. В тот же день вопрос был решен положительно. Большинство присутствующих проголосовало за заповедники. Фотография оказалась сильнее слов.

После второй мировой войны по городам Европы слонялись тысячи детей-сирот. Дэвид Сеймур — легендарный «Чим» — снимает их. Коллекция этих снимков становится документом, на основании которого ООН принимает решение о создании специального фонда помощи малолетним жертвам войны. Таких примеров множество. Удивительной все-таки силой обладает фотография!

Мне кажется, если бы одно заседание Съезда народных депутатов прошло здесь, в Манеже, если бы народные избранники несколько часов провели перед снимками, выставленными на стендах, многие вопросы решались бы и быстрее, и вернее.

Выставка интересна. Она поражает, удивляет, огорчает, раздражает, радует. Она заставляет задуматься. О многом.

Наконец-то вместо привычных «этапов большого пути» представлено реальное прошлое. Пусть фрагментарно, пусть порой случайными снимками, но и по этим отдельным «осколкам» можно многое понять и переоценить.

Замечательна коллекция, представленная Публичной библиотекой имени Салтыкова-Щедрина. И заслуга в этом принадлежит не только ее сотрудникам, подготовившим экспозицию, но и... В. В. Стасову, долгие годы целенаправленно собиравшему фотографию, создавшему одно из крупнейших собраний отечественной светописи. А если бы не он один? А если бы это продолжалось и после него? Как много бы мы имели! Долгие годы устремленные в «светлое будущее», мы затаптывали прошлое, стараясь забыть о нем, отрекаясь от него. Как много пропало! Как много уничтожено! Сегодня пришло время собирать оставшееся. По крупицам.

В выставке четко прослеживается несколько слоев, несколько «уровней». Старые снимки, социальная фотография и фотожурналистика, которые здесь очень близко смы-

Е. СТЕЦКО КУРОПАТЫ. МЕРТВЫЕ И ЖИВЫЕ (ИЗ СЕРИИ)

каются, и, наконец, художественная фотография, в самых разных ее проявлениях — от традиционного «салона» до концептуальной фотографии. И что особенно интересно — все самые изощренные «фокусы» проигрывают, теряются рядом с простой, искренней фотографией. С той, где есть правда, пусть горькая, пусть нелицеприятная, но правда. Та, которой стеснялись, которую боялись, которую, наконец, еще совсем недавно снимали со стендов.

Может быть, поэтому поток жизни и выплеснулся на стенды, залил гигантский зал и растворил все остальное, кроме, пожалуй, прошлого. Кроме той, старой фотографии, которая, словно золото самой высокой пробы, не подвержена коррозии.

Может быть, впервые в таком масштабе действительность выглядит действительностью, а фотография в какой-то мере адекватна жизни. Жизнь в последние годы дала столько сюжетов, столько испытаний выпало на долю народа. Проходят проверку на прочность и фоторепортеры. Не все выдерживают, некоторым не хватает «душевных запасов». Некоторые и в трагедии видят лишь событийный повод. Это огорчает и настораживает. Когда «все на продажу» — близок кризис, а потеря духовности — это конец.

Что хотелось бы отметить особо? Если персонально, то я выделил бы двух фотографов, которые и в этом многообразии не потерялись для меня: Соколаев и Луцкус. Разные, совершенно непохожие.

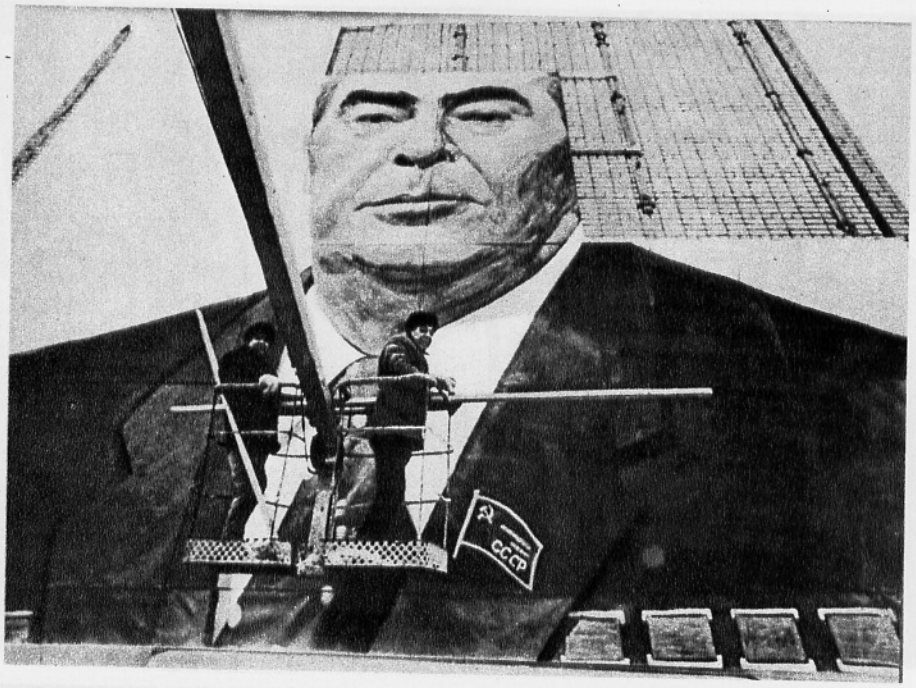
Владимир Соколаев сохранил себя, пройдя через трудные годы, когда его старались не замечать. Жесткое, но не бессердечное видение самых грустных, самых безрадостных сторон нашей жизни. Честный, талантливый художник.

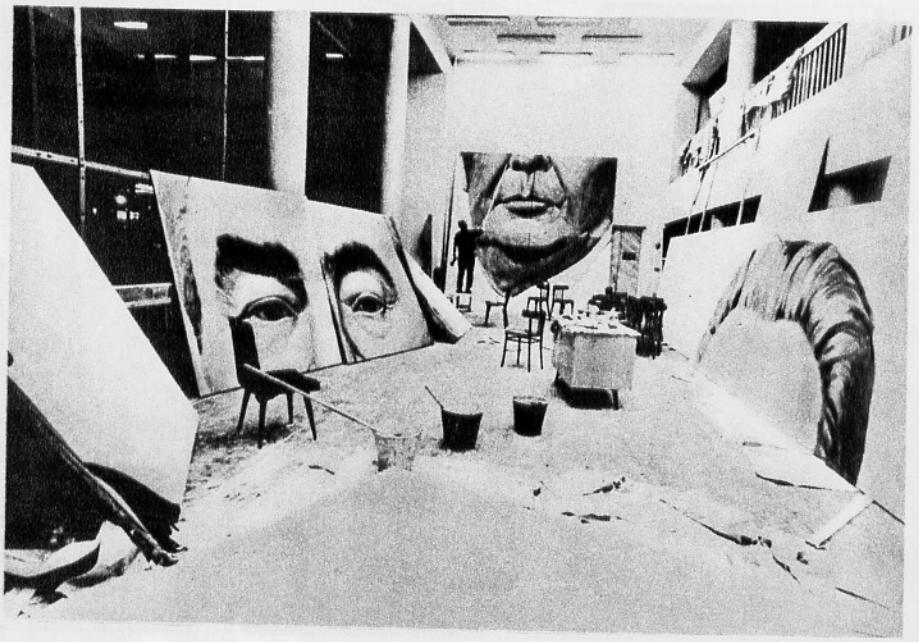
В Луцкусе есть что-то ностальгическое. Мудрость безвременно ушедшего художника читается в циклах о старой фотографии, к которой он обращался задолго до нынешнего бума. Опять-таки — предвидение художника. Он ценил прошлое, но не абсолютизировал его, подчеркивая своими коллажами неразрывную связь времен.

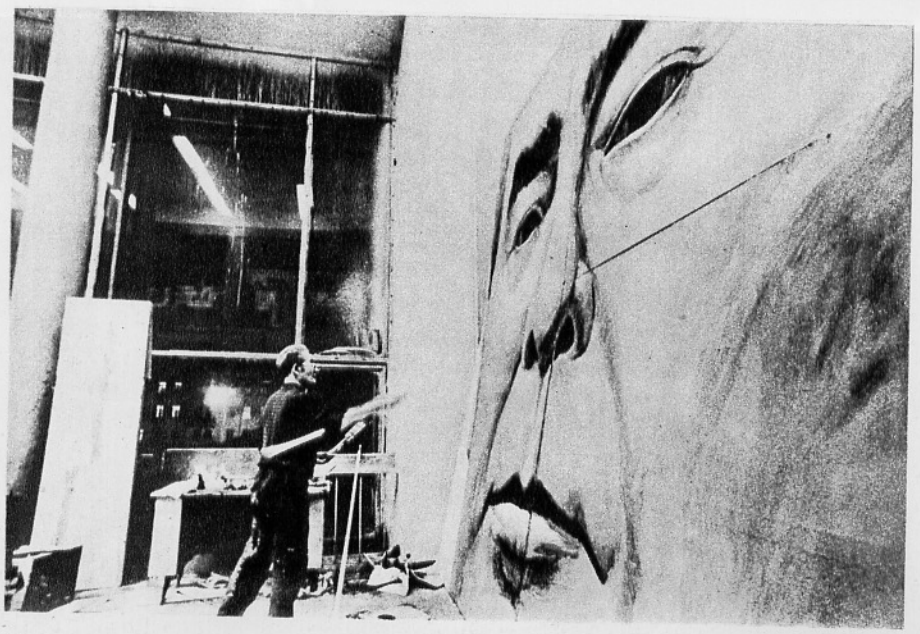
Концептуальная фотография делает первые шаги. Зрители относятся к ней по-разному: смотрят, думают. Многие не принимают. Нам труднее. Весь мир уже прошел через это. Самовыразился и продолжает самовыражаться. Вот и мы начинаем копаться в себе. Радует, что все это есть. Утомляет, что всего этого так много. Огорчает, что все это раз в... 150 лет.

Должно чаще. Более того — постоянно. В музее. Музее фотографии.

П. КРИВЦОВ В ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ БОЛЬНИЦЕ (ИЗ СЕРИИ)







В. ЩЕКОЛДИН «МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ» (ИЗ СЕРИИ)

ИНТЕРВЬЮ «СФ»

АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ,
секретарь Союза фотохудожников Москвы

Сначала — о фотографиях, представленных на выставке, потом — о впечатлениях общего характера. Конечно, очень приятное впечатление производит историческая фотография, впервые демонстрируемая в таком количестве.

И, добавлю, в таком качестве, потому что когда доходишь до фотографий, посвященных революции, которые напечатаны современными фотолаборантами,— сразу видишь катастрофическое падение фотографической культуры.

Очень неплохое впечатление производят военные фотографии. Война показана не этакой героической эпопеей, а скорее трагической ситуацией, в которую попала страна, народ. Показаны подлинные тяготы и ужасы войны, и это выгодно отличает раздел от подобных ему на прежних выставках.

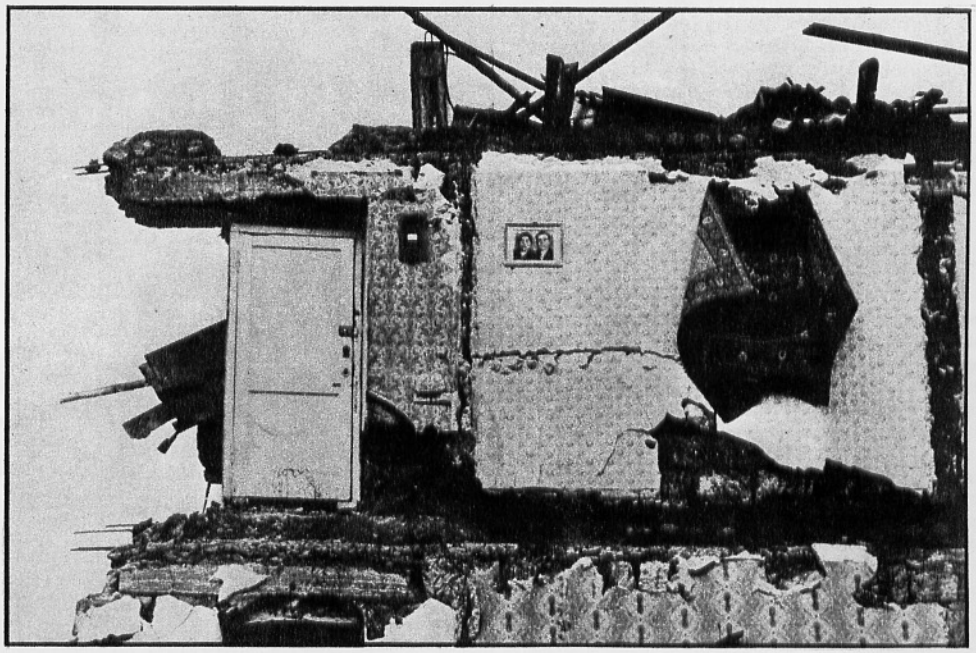
Современная фотопублицистика, событийная фотография — пожалуй, самая сильная часть экспозиции, и это представляется естественным, потому что связано с тем, что мы называем перестроечными процессами. Я бы даже сказал, как это ни покажется странным, что сегодня в области фотопублицистики и событийной фотографии «мы впереди планеты всей». Но связано это, по-видимому, с тем, что долгое время запрещено было показывать простые (отрицательные, разумеется) эмоции, какие-то сенсационные ситуации, и единственной отдушиной для нас был по существу спорт (кстати, я думаю, что многие талантливые мастера снимали спорт именно поэтому). Мне кажется, что сейчас ситуация такова: по сравнению с мировыми выставками типа «Уорлдпрессфото» степень сенсационности у нас та же, но при этом в фотографиях больше психологизма, больше человечности, что ли. И вот это сочетание остроты сюжета с человечностью как раз и выводит нашу сегодняшнюю фотопублицистику на передовые рубежи. Традиционного «салона» на этой выставке гораздо меньше, чем обычно. Его вытеснила социальная фотография, что, повторяю, весьма симптоматично.

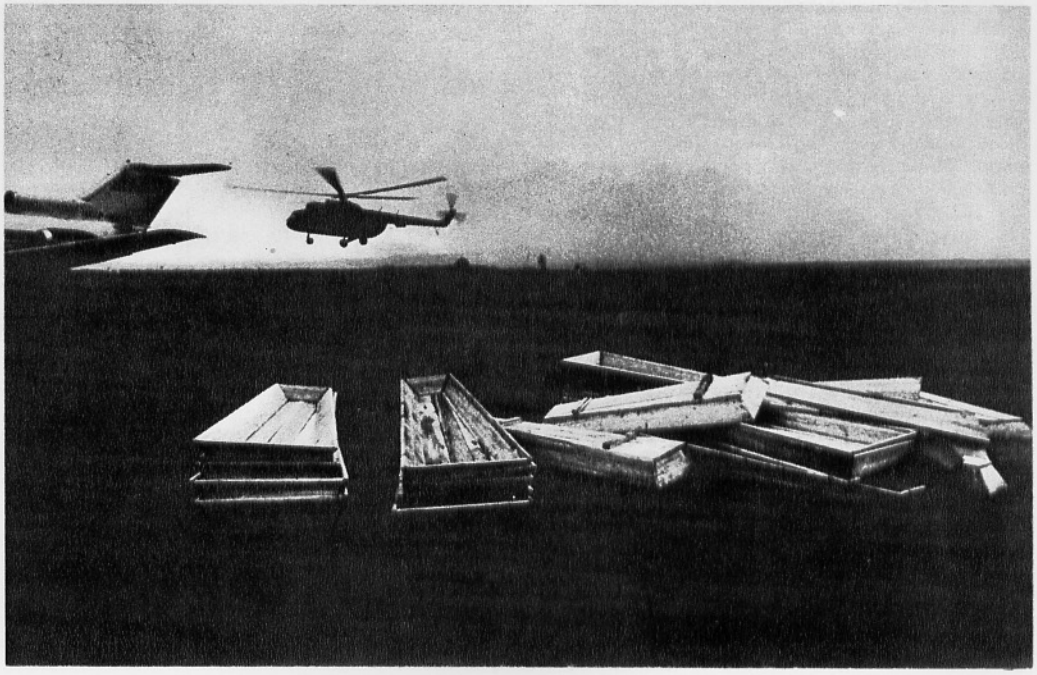
Не буду, видимо, оригинальным в своем отношении к авангарду: хотя мне это направление не близко, я за то, чтобы в фотографии существовали и развивались любые направления, воззрения и методы. Хотел бы только отметить интересный, на мой взгляд, момент: когда-то, взяв в руки аппарат, человек лет десять учился снимать, теперь же появилась соблазнительная перспектива ничему не учиться, а, объявив себя авангардистом, напечатать нерезкую фотографию на серой бумаге («моя концепция!») и сразу стать участником выставки в Манеже. Отношу

это, разумеется, далеко не ко всем фотографам этого жанра.
О самой выставке как произведении оформительского искусства: создается впечатление, что она сделана дизайнерами-диверсантами, потому что хуже ее было просто невозможно сделать. Не знаю, может быть, вина здесь и не их, а организаторов, которые не смогли объяснить дизайнерам, чего, собственно, они хотят. В результате зритель попадает к одному стенду пять раз, а с другим никак не может встретиться. Я не говорю уже о том, что сильные возражения вызывает желание организаторов втиснуть в Манеж, хотя и просторный, но не безразмерный, совершенно несопоставимые вещи — тут и выставка, и конференц-зал, и стенды фирм, и гигантские фотографии за решетками, которые смотрятся как металлолом, почему-то оставшийся с предыдущей выставки.
Резюмируя, сказал бы так: выставка получилась интересной по фотографиям, которые были на ней представлены, но неудачной по своему оформлению. Надеюсь, свойственная нам гигантомания, рецидив которой продемонстрирован в Манеже, навсегда останется в прошлом.

От редакции

В Манеже у стендов Всесоюзной выставки корреспонденты «СФ» беседовали со многими известными в мире фотографии людьми. Часть интервью опубликована на этих страницах, другие увидят свет в следующем номере.
Обычно задача редакционного комментария к обмену мнениями по какой-то важной проблеме сводится к своеобразному приведению их к «общему знаменателю». Но на сей раз оценки, высказанные представителями разных поколений и фотографических направлений, во многих случаях оказывались не просто противоположными, но взаимоуничтожающими. Похоже, что десятилетиями насаждавшаяся любовь к канонам в результате обернулась эстетическим экстремизмом.
А ведь главное сегодня — спокойное осмысление процессов фотографической жизни. Поэтому мы призываем и в пылу идейной борьбы не забывать, что есть у всех нас этот «общий знаменатель» — фотография — предмет нашей страсти, заботы, любви.





А. ГРАЩЕНКОВ АРМЕНИЯ. АПОКАЛИПСИС (ИЗ СЕРИИ)

Александр Лаврентьев **Трудноуловимое искусство...**

Речь пойдет не о мгновениях, запечатленных в кадре, не о попытках поймать событие, передав его зрительно-информационный облик, а о том, что невозможно математически исчислить и однозначно определить...

Грань искусства и неискусства в фотографии подвижнее, чем где-либо. В область искусства с определенным эстетическим знаком постепенно попадают и наивная массовая фотография XIX века, и кажущиеся поначалу непонятными и шокирующими произведения авангардной фотографии. Массовость фотографии, ее доступность и техническая повторяемость процессов тоже усложняют картину. Нередко фотохудожник обретает свой почерк и стиль именно через поиск оригинальной авторской технологии (съемки, проявления, печати, виража и т. д.), приближающей фотографию к рукотворности и неповторимости искусства. Наконец, фотография необычайно гибко существует в самых разнообразных художественных контекстах — и как часть повседневного визуального окружения, и как элемент выставок, рекламы, плаката, и как инструмент живописи, графики, скульптуры.

Нынешняя выставка в Манеже представляет разные полюсы фотографии: историю, классику репортажа, современную драматическую событийную фотографию, фотоискусство, фотоавангард. Последние два, на наш взгляд, тесно связаны, ибо авангард представляет сегодняшнюю движущуюся границу фотоискусства, осваивая новые темы и понятия, превращая их в факты визуальной художественной культуры.

На фоне бурного социального репортажа, ранее считавшейся запрещенной или нефотогеничной тематики, на фоне съемок в Армении и Карабахе, на фоне афганского фоторепортажа — классическое фотоискусство выглядит порой архаично, слишком спокойно и уравновешенно. Всего несколько лет назад, в 1984 году на Всесоюзной выставке в Манеже, фотоискусство привлекало гораздо больше зрителей.

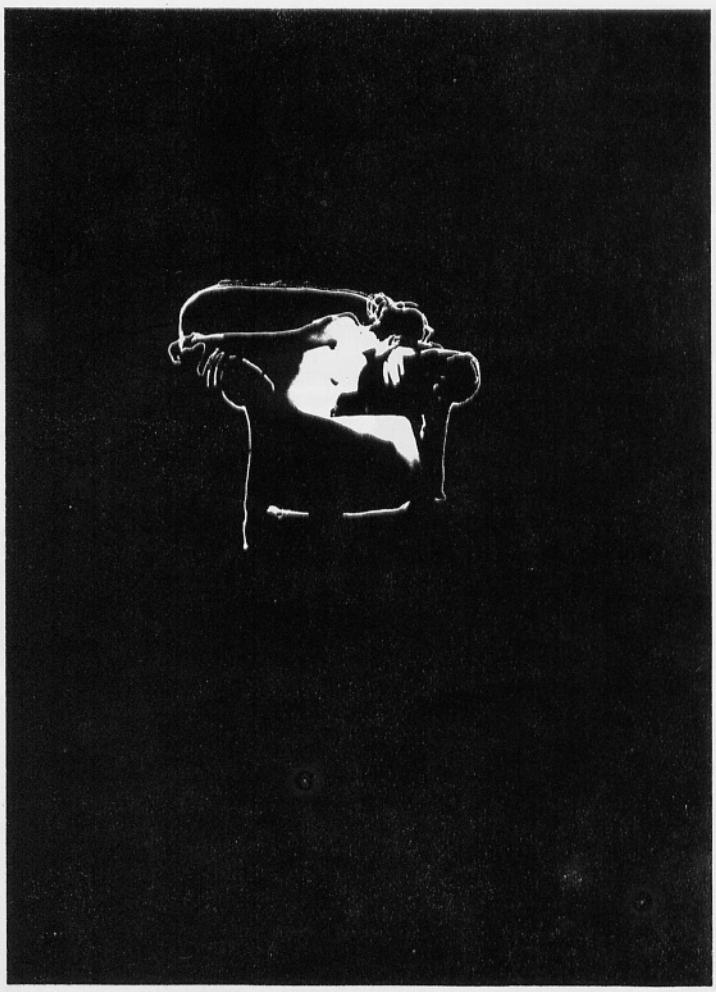
На нынешней выставке, конечно же, фоторепортаж вырвался вперед, утоляя жажду правды. Фотоискусство тоже старается поспеть за ним, стилизуя серии и секвенции под фоторепортаж. При этом авторы не рассказывают о каком-то конкретном событии, а скорее дают символическую интерпретацию времени. В фотосерию «Ремонт дома» вместе со снимками фигур маляров вошли и снимки ободранных стен со слоями газет из «застойных» лет.

Но репортаж стал лидером в фотографии не только благодаря быстроте реакции на события. Сам материал, необходимость снимать при любых условиях заставляли уходить от обычных канонических принципов композиции.

В той части художественной фотографии, которая представлена на выставке размытыми пейзажами, уравновешенными по массам ландшафтами, склонившимися обнаженными — во всем этом история и традиции фотографии сказываются сильнее, чем современность. Одни пейзажи напоминают Андреева, другие — Иванова-Аллилуева. Есть акты на черном фоне, близкие работам Уэстона, или фигуры, подобные театрализованным танцующим моделям Гринберга.

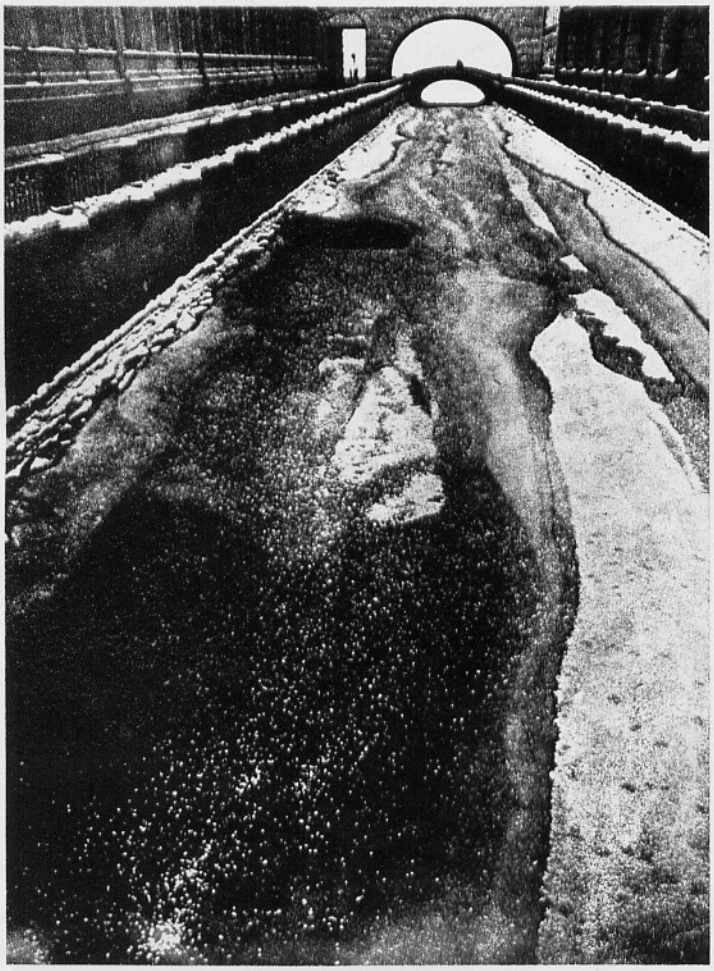
Но стилизация — сложное дело. Особенно, когда автор идет на нее сознательно. Ему

Н. МЕДВЕДЕВА, И. НАГИБИН
ИЗ СЕРИИ «ПЛАЧ»



Г. БИНДЕ
АКТ

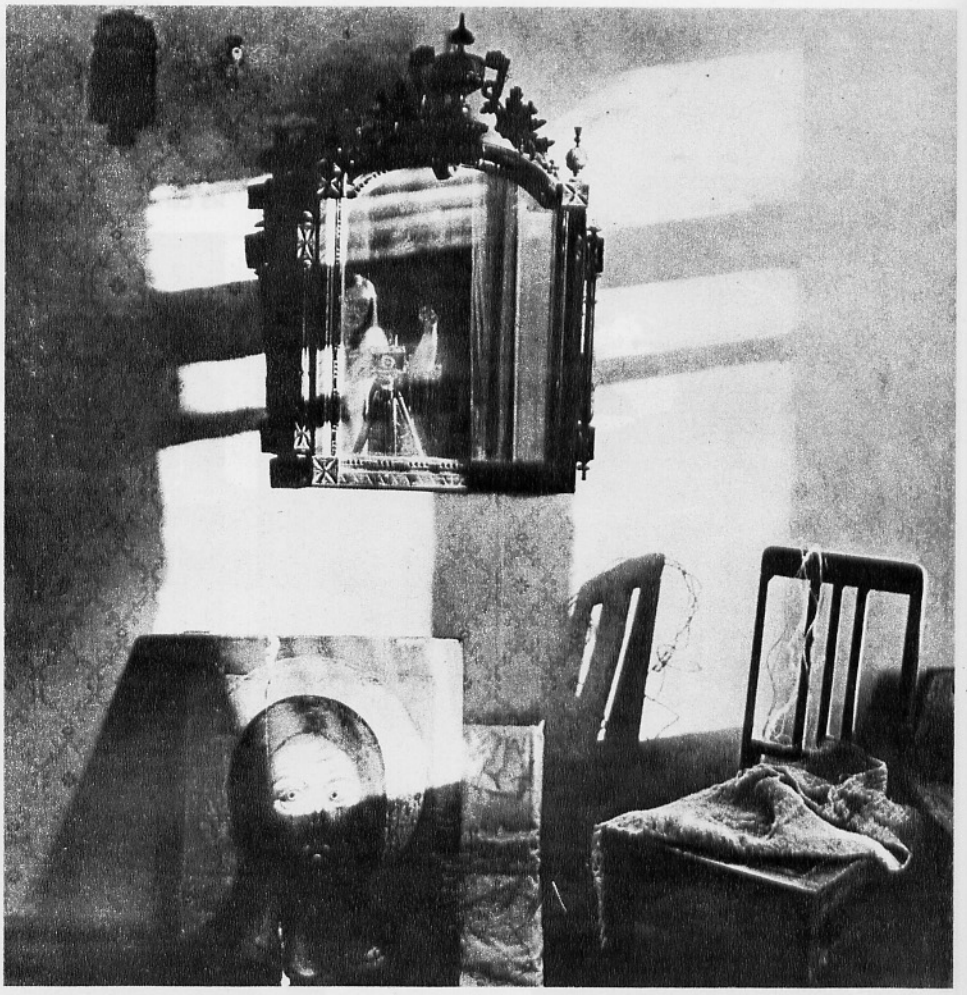
А. ВАСИЛЬЕВ
ИЗ СЕРИИ «АРХИТЕКТУРНЫЕ ПЕЙЗАЖИ»



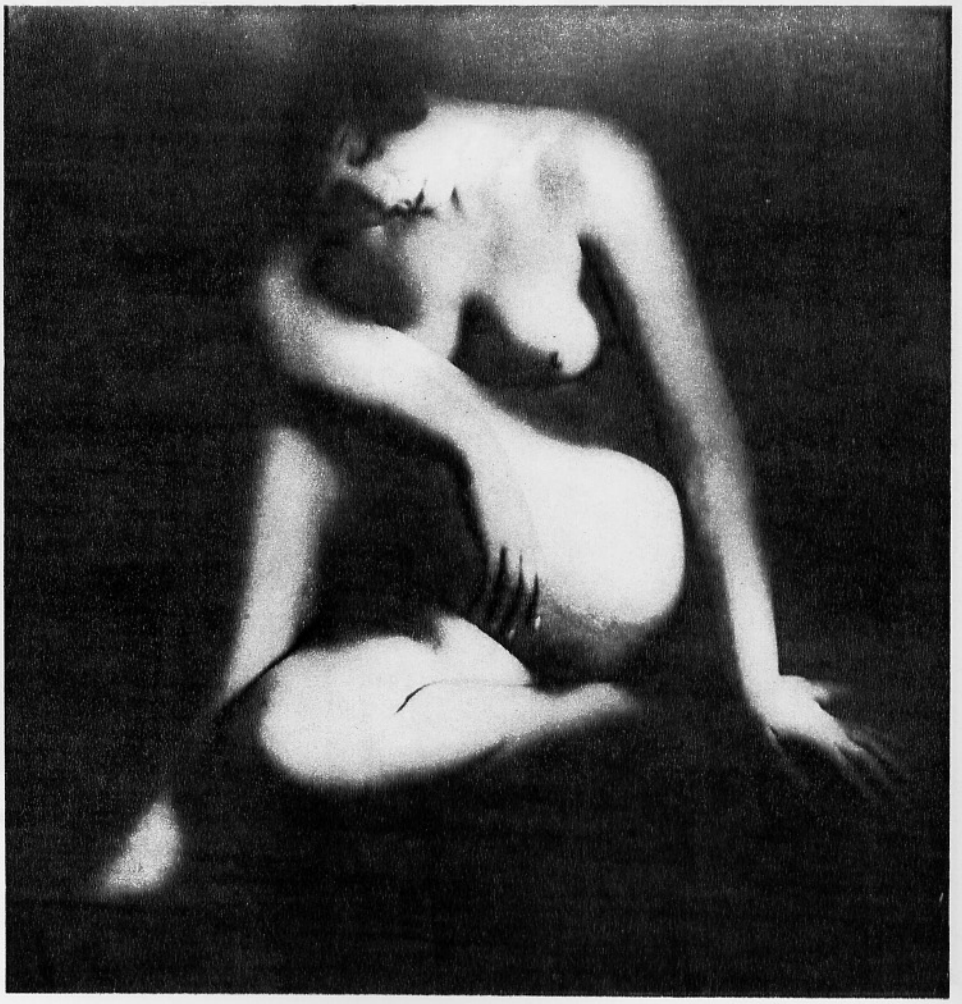
Б. СМЕЛОВ
НАТЮРМОРТ С ШАМПИНЬОНАМИ

В. ДЕГТЯРЕВ
ЗИМНИЙ ЛЕНИНГРАД

Г. ЛУКЬЯНОВА
ИЗ СЕРИИ «ДОМ»



Р. МАНГУТОВ
АКТ



приходится быть максимально требовательным к себе не только в отборе соответствующей натуры, но и в печати снимка, его отделке, фактуре. Нужна тонкая настройка глаза, чтобы избежать банальности или выспренности.

В фотоискусстве есть своего рода установка на созерцательность, неторопливость. Она передается зрителю и через обыденность сюжета, который вдруг показывается со значительностью, и через центричность композиции. Нам представляется, что в журналистской, социальной фотографии роль автора скорее в том, чтобы помочь событию выразиться посредством снимка.

В фотоискусстве самовыражается автор, используя для этого визуальный материал мира. Для фоторепортера, как правило, событие неуправляемо и непредсказуемо.

В фотоискусстве автор с большей легкостью манипулирует объектами и изображением. Так он строит свой субъективный мир из обыденных предметов в натюрморте. Потому что не снимает же он стакан ради того, чтобы показать его как техническое достижение. Скорее он снимает качества вещей — «стакановость», «мокрость» капель воды, «тканевость» складок, «оконность» окна, «зеркальность» отражений. Он стремится к универсальности и емкости символов. В этом мире Г. Лукьяновой или Б. Смелова время в кадре замерзает. И лишь вдруг нечто трудно доступное живописи возвращает нас из богатой чисто живописной традиции натюрморта к фотографии. Это нечто может быть еле ощутимое дрожание капель воды, тонкий луч света, неожиданное отражение автора, размытый след человека, прошедшего через кадр. Формальная задача здесь почти отсутствует, она целиком ориентирована на отображение «психологии» вещей.

Формально-композиционные задачи искусства проявляются сильнее не в специально выстроенных натюрмортах, а во фрагментах, выхваченных из реальности. «Найденные объекты» А. Слюсарева отмечают исходные направления этого жанра.

Снимки, посвященные предметному миру, разбросаны по выставке. Но мысленно собрав их вместе, можно увидеть разные трактовки. Одни авторы обнаруживают вкус и интерес к чисто геометрическим структурам, другие — к более свободной и разнообразной композиции, основанной на сочетании фактур и форм. В композиционной фотографии предметы выступают в роли материала создания особых, ограниченных рамкой кадра миров. Следы времени и жизни остаются на поверхности вещей в виде беспредметной композиции линий, царапин, вмятин...

Но при всей самоценности показа пластического богатства материалов и фактур фотографы оставляют возможность зрителю разгадать, что же послужило исходным объектом для фотографии. Такая фотография развивает зрительные и эстетические представления о мире, учит замечать, дает примеры авторского, личностного, субъективного видения.

На выставке неожиданно сильно смотрелись странные фотографии каких-то механизмов, куски искореженного железа. Снимки Дымшемирского, Ладейщикова, Кулакова и других в чем-то оказывались более выразительными, чем гигантские холсты абстрактных экспрессионистов 70-х и 80-х годов. При всем различии методов работы, форм су-

ществования, произведения фотографов и живописцев принадлежат одной визуальной культуре и воздействуют на зрителя в общем-то похожими формально-композиционными средствами.

Фотосеквенции, фоторяды, фотосерии — жанр уже достаточно освоенный отечественным фотоискусством. У авторов больше возможностей выстроить мир своих переживаний и чувств через тематические циклы, чем через отдельные снимки (работы Р. Мангутова, И. Нагибина и Н. Медведевой). Множественность образов дает движение во времени, подобное раскадровке фильма. Таковы постановочные серии С. Чиликова, Р. Аузиньша, В. Бреля.

Монтажом снимков на одном щите авторы усиливают звучание каждой отдельной фотографии, подчеркивают ее принадлежность к более широкому образному контексту.

И тут выясняется, что на такой сверхнагруженной выставке как нынешняя, почти невозможно экспонировать авторские серии и циклы. Для каждого из них нужен как минимум — отдельный стенд. И как максимум — отдельное пространство. И потому было бы правильно, используя полученный материал, сделать еще несколько разных тематических выставок, посвященных современным проблемам фотоискусства.

Каковы могли быть эти проблемы?

— Классический фотопейзаж 80-х годов, фотопортрет и фотонатюрморт с показом виртуозных авторских техник печати.

— Акт в художественной фотографии. С включением, может быть, и работ исторических. С показом возможностей фотографа в оперировании светом и пространством. Акт — это не только тема обнаженного женского тела, но и тема фотографического ремесла.

— «Беспредметная» композиционная фотография. Здесь следовало бы зафиксировать конкретные даты создания работ, время появления этого направления в советской фотографии.

— Фотосерии и фотоциклы.

— Постановочная авторская, режиссерская фотография.

Тогда мы сможем действительно увидеть, что же происходит в нашем фотоискусстве.

Р. МАНГУТОВ
ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЕВСКОГО

Г. КОЛОСОВ
КИМЖА

А. РАЦ
СКУЛЬПТОР Ю. ГУРОВ

Татьяна Салзирн **Непосредственная фотография**

Круг работ группы «Непосредственная фотография» созвучен современной постмодернистской фазе развития искусства, когда фотография, как и другие виды визуального творчества, уже исчерпала, по мнению сторонников постмодернизма, традиционные стилистические манеры, придя к пониманию взятого «в кадр» изображения. Каждое новое художественное действие было бы «хорошо забытым старым», если бы не являло собой определенный артистический жест по отношению к предшествующему, и такое соотношение, как известно, характерно для постмодернистского восприятия.

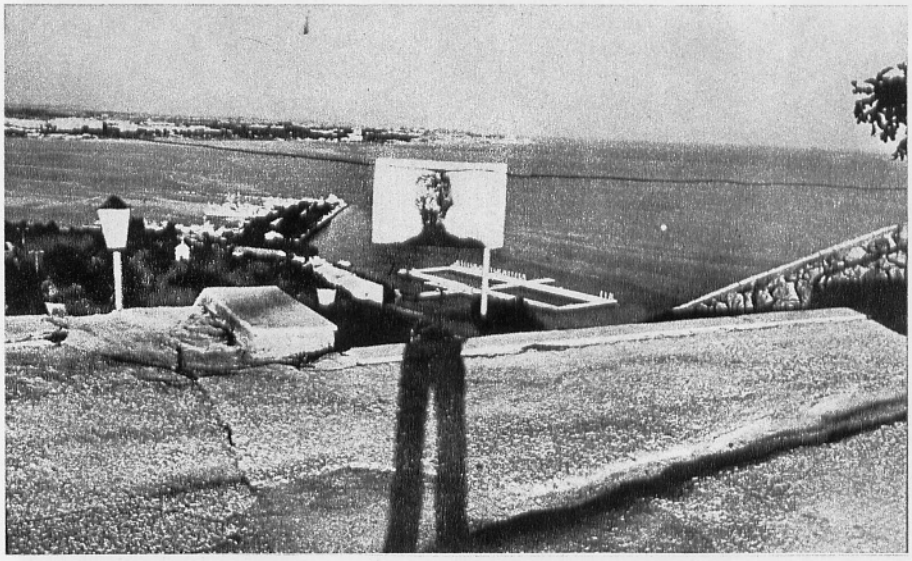
Авторское кредо группы «Непосредственная фотография» станет более понятным, если хотя бы пунктирно рассмотреть местный и интернациональный контекст ее возникновения.

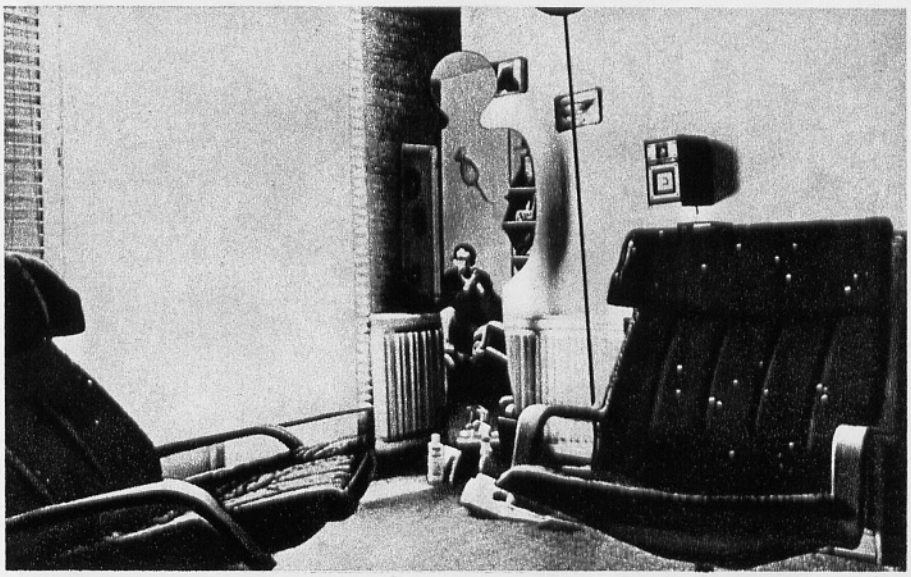
В свое время эта группа возникла как альтернатива официально ангажированной фотографии — заказной репортажной или документальной съемке, как творчество художников, объединенных общим экспериментальным пониманием искусства.

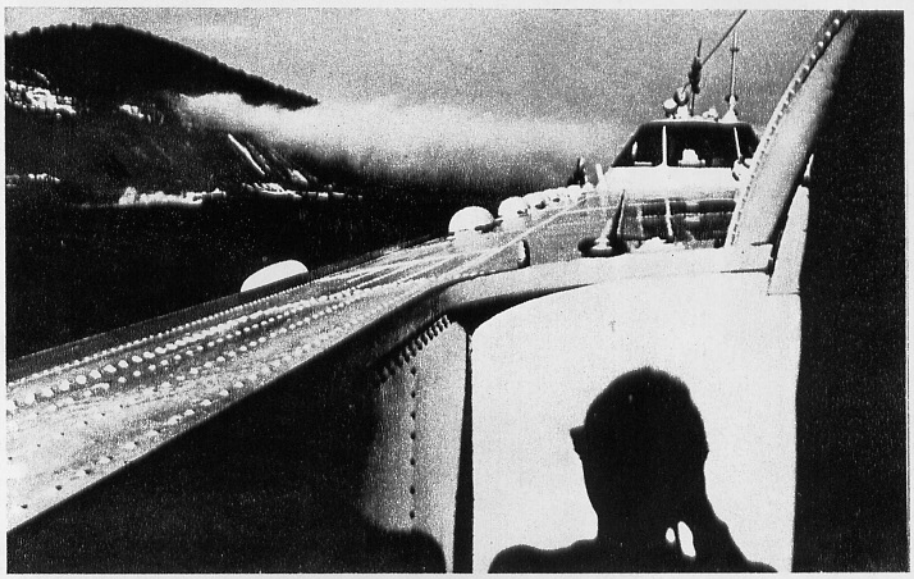
В интернациональном контексте «непосредственная фотография» характеризуется отсутствием репортажности в традиционном понимании этого жанра, рамки которого были стерты еще Картье-Брессоном и Робертом Франком. Название «Непосредственная фотография», как обозначение определенного направления со значимым выделением и подчеркиванием самого вида данного искусства, в постмодернистской ситуации аналогично понятию «живописи после живописи». Если художник вновь взял в руки кисть, обратившись к картинной плоскости, оставленной на время, то фотограф, эмпирически или мысленно проиграв все приемы фотографирования, вернулся к собственно фотографии как видению мира, но уже с учетом всего предыдущего экспериментально-авангардного опыта прочтения «действительности». Непосредственность «непосредственной фотографии» — в восприятии открытий самого современного мира, ничем не регламентированного.

Советский соц-арт семидесятых годов — явление, соприродное американскому попарту по характеру эксплуатации национальной массовой продукции в виде идеологем и языка официальной культуры, иронии и эклектизму визуальных имиджей, долгое время сохранявшее радикализм художественного сознания. В «эпоху гласности», когда соц-арт становится анахронизмом, происходит разделение сфер деятельности, в том числе и художественной, социальные аспекты считываются за вторым планом, и постепенно выкристаллизовывается визуально-языковая направленность произведений: как критике нет больше особой нужды уступать свои возможности для печатной реализации публицистике, так и репортажная фотография, став вполне автономным жанром, весьма отлична от собственно фотографии, как непосредственного направления, свободно экспериментирующего языком в русле стилистических исканий. Снятие идеологизации мышления — как ответной реакции на навязанные «обществом» идеологемы, укрепляет свободный статус профессии фотохудожника.

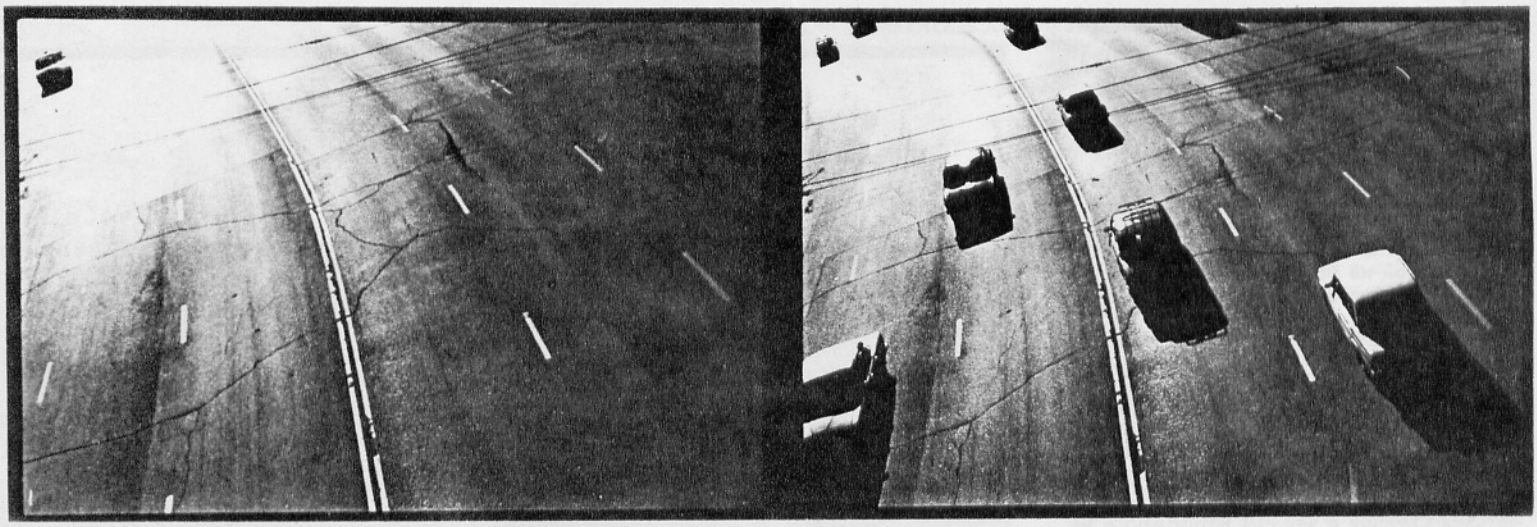
Серия «Автопортрет» Игоря Мухина включает в себя всевозможные пейзажные и интерьерные окружения автора, делая его

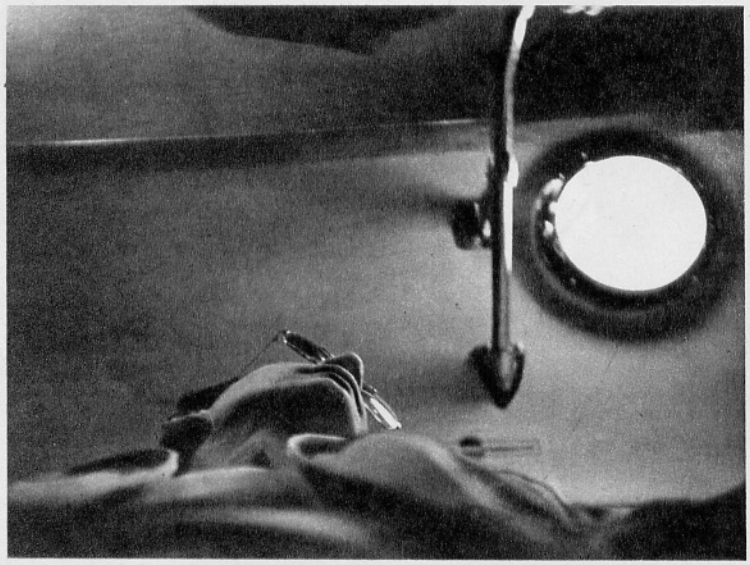


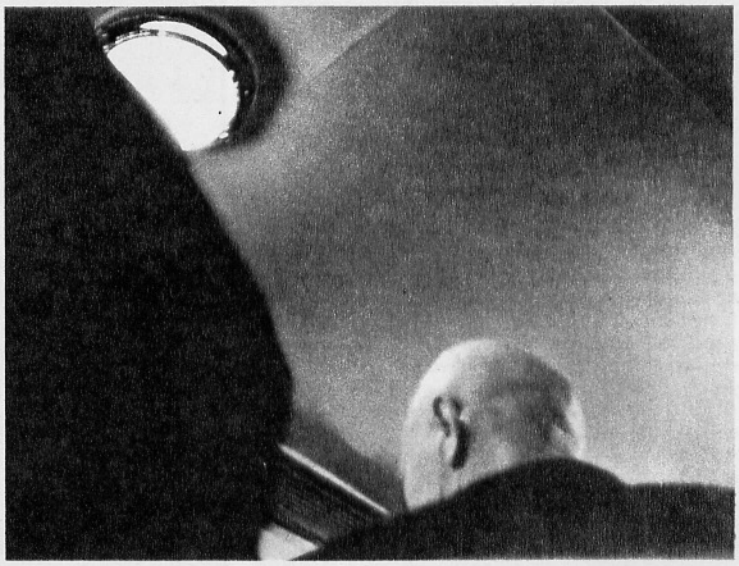




И. МУХИН
ИЗ СЕРИИ «АВТОПОРТРЕТ»







А. БЕЗУКЛАДНИКОВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ

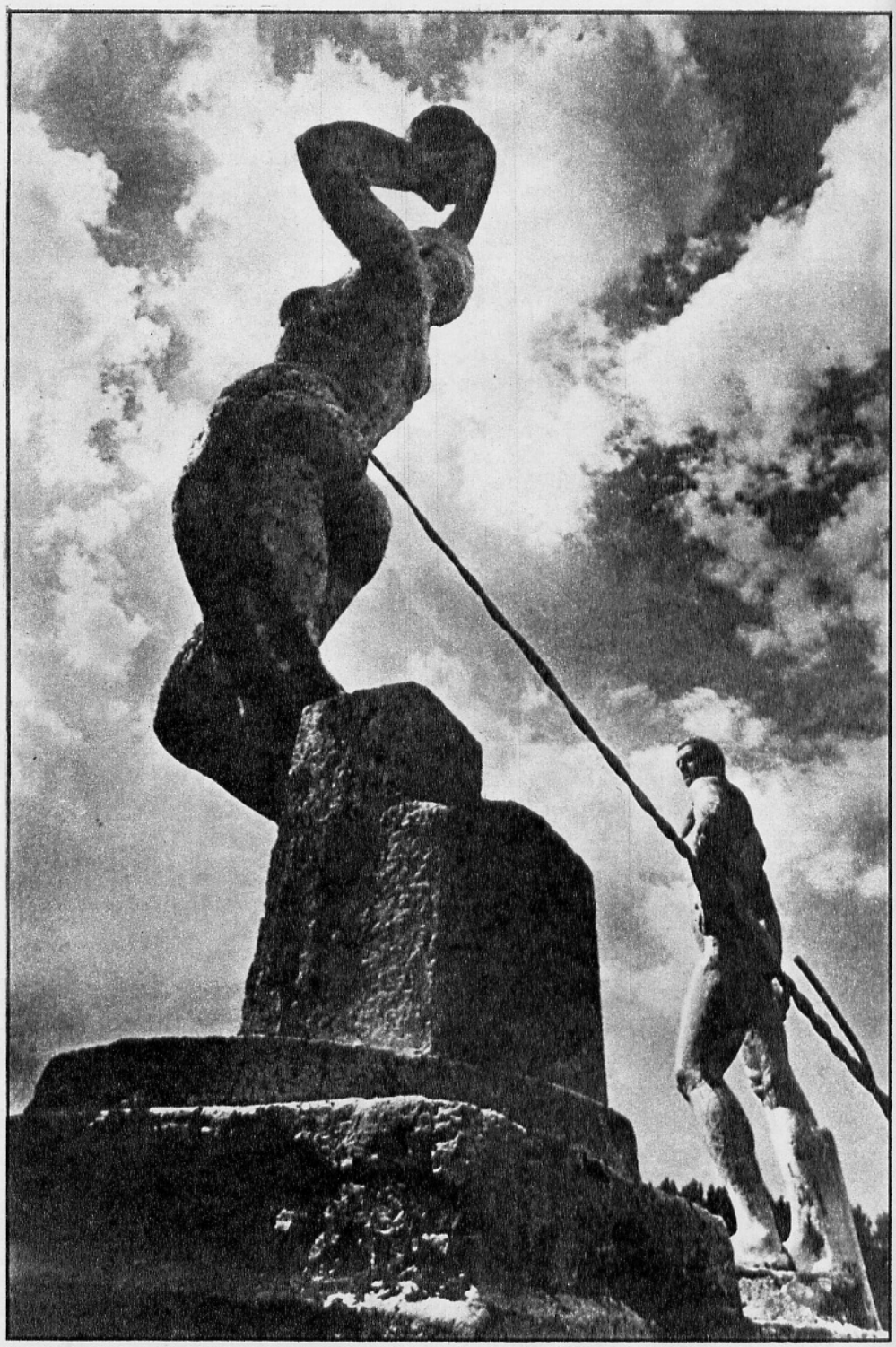
П. КИСЕЛЕВ
ИЗ СЕРИИ «МЕТРО»

С. БОРИСОВ
ДИАЛОГ

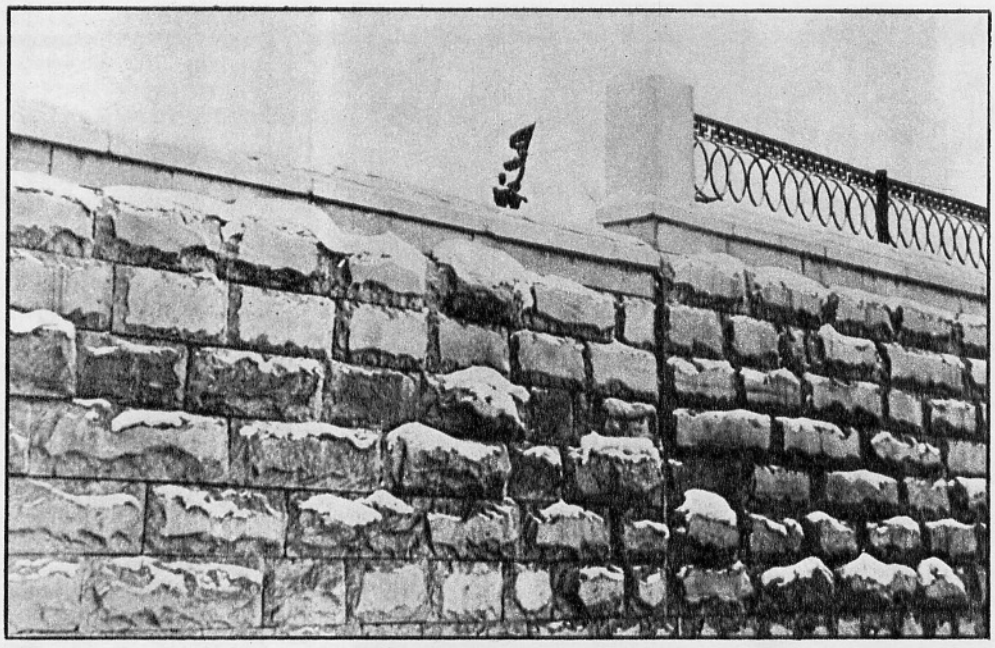
зрительное присутствие в кадре, казалось бы, аккредитованное самим названием серии, совершенно необязательным. Все, что отобрано для взятия «в кадр», уже неслучайно — ведь гипотетически в нем могло оказаться что угодно, и поэтому любое авторское присутствие «за кадром», ощущаемое в фотографии, уже сродни автопортрету. У Мухина в кадре присутствует собственная тень с фотоаппаратом, попадающая в пейзаж с грузовиком у реки или с толпой на остановке, его тень может совместиться на асфальте с тенью от рисунка железных ворот или с тенью от скульптурного серпа и молота. Метафорическим отпечатком автопортрета может оказаться сидящая в лесу обнаженная женская фигура или вовсе не она, а попавшая с нею в кадр нога фотографа. В этой опять же бесконечной по своим решениям серии автопортрет может просто называться складыванием инициалов автора «ИМ» из двух детских кубиков в чайном натюрморте на столе... Исконное фотометрическое пространство, разбившись на части разрушенного мира, оказывается вновь воссозданным в калейдоскопе многоразового использования превращениями из былых осколков.

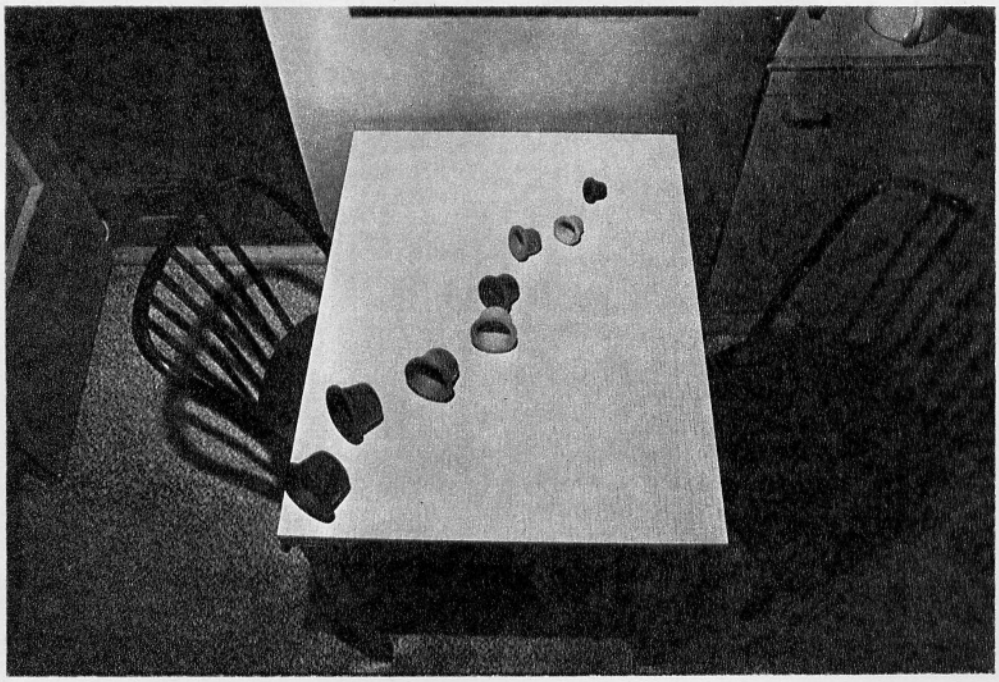
В серии Александра Слюсарева «Пирамида» сам процесс манипуляций с детской пирамидой из формочек также скрыт от зрителя, и лишь пунктирный рисунок действий по их перемещениям напоминает нам об оставленном за кадром пространственном движении и затраченном на него времени. Обычно пейзажи и натюрморты Слюсарева отражают классическое понимание языка света и тени как самоценной материи, способной «все сущее увековечить». Время всегда замедленно и его почти нет, оно скрадывается за тишиной поверхностей предметов в натюрморте, предметов — как неких ирреальных и вечных изображений или их отпечатков. «Пирамида» Слюсарева необычна немного иным для него авторским присутствием — плавающей точкой зрения и сюжетикой перемещений пирамидных формочек: они утрамбованы «по росту» в большой формочке на кухонном столе, перевернуты, выстроены вертикальной пирамидой, опять перевернуты, разложены в диагольную линию между углами стола, затем в обратном порядке и, наконец, неровно рассыпаны. Фотографии экспонируются в обратной последовательности действий.

В момент экспонирования работ само построение экспозиции немаловажно и неслучайно, как любой авторский жест. «Опыты жесткой фотографии» Сергея Леонтьева («СФ», 1989, № 9) выстроены ровными рядами в прямоугольник из деревянных рамочек, напоминающий щит доски почета. Изображения лиц с утрированной физиономикой составили также бесконечную по своим вариантам серию реальных уличных снимков прохожих. Существование серии превратило отдельные отпечатки природы в катализацию ее уродства, правда, по-своему прекрасного, как и все в ней. Внеэстетизм этих лиц провоцирует к более детальному рассматриванию, гипертрофированные черты интригуют, и выстраивается визуальная и литературная интрига. Благодаря использованию «широкоугольника», выделяющего и утрирующего любые черты, портрет перестает быть временным и феноменологическим отпечатком, превращаясь в опыты заданной автором точки зрения, мгновенно снятыми со вспышкой отпечатками лиц, масками и слепками. При всей провокационности серии «Опытов...» конечный результат зрительного восприятия сводится к самой непосредственной реакции — к спонтанному и хаотическому запоминанию наиболее впечатляющих образов, чья «протокольность» дублируется номерами на перфорации пленки. Неслу-



И. ГОРЯЧЕВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ





чайно неубранной остается и кадровая рамка, а наложение гротескных изображений на более реальное поле фотопленки, зафиксировавшей их, делает это «чудо» вполне обыденным и лишенным особой непривычности. Любая московская улица с потоком обычных человеческих физиономий может обернуться коридором фотографического пространства такой пленки, фиксирующей бесконечные стоп-кадры, и проблема их авторства — в секрете нахождения подобных лиц или в отборе для серии отпечатков из этого бесконечного физиономического потока.

«Телевизоры» Алексея Шульгина продолжили идеи его серии «Чужие фотографии» (1987). Заложенный в зрительской памяти бесконечный визуальный ряд произведений из истории развития фотографии за 150 лет до сегодняшнего дня, все уже использованные ею технические новации и концептуальные обогащения для современного радикального мыслящего фотографа делают любое «новое» привнесение в этот сложившийся ряд в виде собственных фотографий бессмысленным художественным действием. Как и отпечатанные Шульгиным ранее чужие негативы из фотодокументации архива, изображения с экрана телевизора стали реально существующими фотографиями, то есть как бы изначально входящими в генокод культурной памяти фотоискусства «художественными произведениями». Лишь по причинам своего первоначально заданного для поточного хода на экране и неделимого на кадры предназначения они были незадействованы ранее в структуре зрительского потребления. Фотограф, отлавливающий секундные изображения с экрана телевизора и тщательно просеивающий их при дальнейшем отборе для печати, уподобляется ловцу действительности между «жизнью» и «искусством». Замыкая фотографии, снятые с телевизора, телевизионной панелью, исполняющей роль рамы, он окончательно сводит любые транскрипции каждой работы к нулю, замыкая и все возможные смысловые прочтения произведения на нем самом. Эти «обманки», даже не ставящие своей задачей кого-либо обмануть, являются «вещью в себе».

В современном разделе выставки в Манеже группа «Непосредственная фотография», на наш взгляд, выглядела цельным и автономным ядром, замыкающим общую экспозицию, не выбиваясь из задуманного контекста выставки как взгляда на 150-летнее развитие искусства фотографии.

В. БАБКИН
СТЕНА

С. СЕВАСТЬЯНОВ
ВАГОН ИЗ ДЕТСТВА

А. СЛЮСАРЕВ
ПИРАМИДА

ФОТОЮНИОР

Мир собственными глазами

Сейчас очень популярны советско-американские диалоги на разных уровнях, но такого «общения» еще не было... «It's a great idea»,— написала одна американка об обмене фотографиями между школьниками США и СССР в приложенной к ее снимкам записке. И эта «грандиозная идея», как мы знаем, осуществилась. Работа всех фотографических «корреспондентов» мира (штатных и нештатных) складывается в страницы визуальной Книги нашей жизни. Мы листаем ее без конца, потому что хотим еще и еще раз видеть «собственными» глазами, и потому, что самый сильный образ — зримый и самое манящее — документ, правда, реальность. Один из способов поисков истины и правды — посетить выставку детской фотографии, да еще посмотреть ее в контексте Всесоюзного фестиваля, да еще в знаменитом Манеже (там помещена часть фотографий, прозвучавшая как светлый аккорд, а главный акцент — на совместной детской советско-американской экспозиции в Центральном доме литератора).

Каков механизм интереса к этой совместной выставке? «Дети..., а тоже умеют...», «...И те дети тоже умеют», «Вот какие хорошие дети... заняты делом...». Но это на поверхности. Социальные и культурные, экономические и бытовые условия существования наших юных авторов фотографий, как известно, разные. Но в этих разных условиях видятся до смешного похожие ситуации, люди, взаимоотношения. И то, что «вырезают» из действительности своими «видоискателями» дети, свидетельствует о духовной и душевной близости ребят. С их фотографий смотрят на нас архитектура, природа, лица друзей, знакомых, ровесников, современников. Кадрирование, ракурс, название — это высказанное автором отношение к увиденному, это запечатленное чувство фотографа. Их души проверяются по реакции на мир, а она — в их работах. Художественное преображение реальности в угоду своему видению мало свойственно детской, юношеской фотографии, но это не значит, что она не художественна. Она образна,

БРЮС УИСМЕР, 18 ЛЕТ
(САНТА-РОЗА)
МОИ ШКОЛЬНЫЕ ДРУЗЬЯ

КРИСТИНА ЛОРИ, 9 ЛЕТ
(АТЕРТОН)
ВНИЗ ГОЛОВОЙ

ЛЮК МЕЙЗЕЛ, 16 ЛЕТ
(СИЭТЛ)
ДЕРЕВЕНСКИЕ СТАРОЖИЛЫ

выразительна, содержательна и даже как будто теплее, ближе к нам, человечнее. Эта «камерность» — отнюдь не камерность сюжетов. Иные фотографии поднимаются до настоящих обобщений.

И хотя детская фотография не так опытна, не так профессиональна, как взрослая, в то же время — это не зажатость и не робость. Дети как бы осторожнее оперируют с жизненным материалом, но при этом все выставленные фотографии выполнены виртуозно. Спектр интересов юных авторов широк, гамма чувств разнообразна. Фотографии полны юмора, светлой улыбки и грустной иронии, сопереживания. Выбор тем, сюжетов, композиций и мизансцен поразительно идентичен у советских и американских ребят. Тем не менее наша фотография кажется более социальной и проблемной, да это и понятно. Время у нас сейчас такое. Иногда кажется, что техническая отсталость нашей фотопромышленности удивительным образом заставляет более напряженно творить и совершать открытия на «человеческом материале».

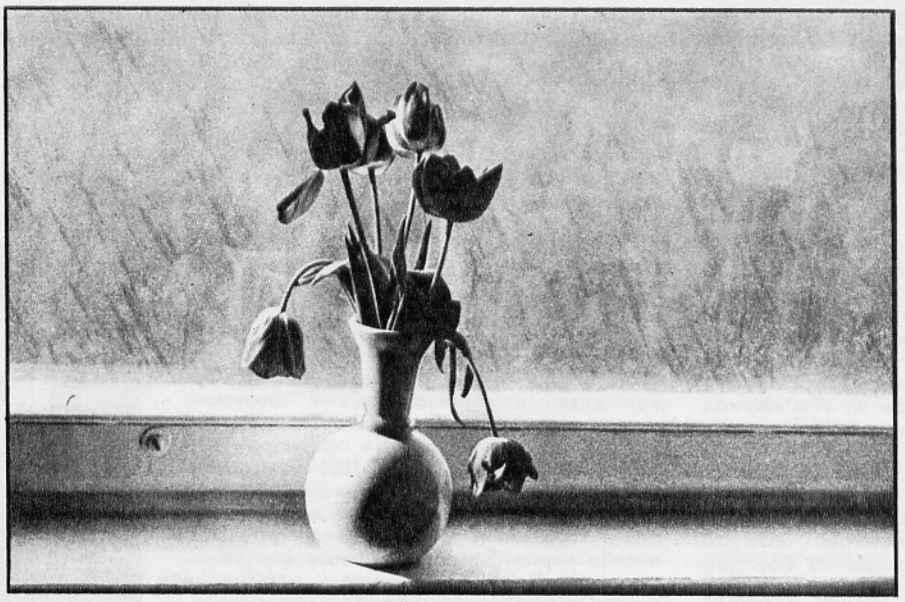
Для меня пружина интереса к этой выставке не в возрасте автора, а скорее, в специфике фотографии, останавливающей мгновения жизни и истории.

И очень важно знать, что за юный автор передо мной, смогу я понять его или нет, возникнет ли у нас диалог, который возник у него с его моделью (будь это человек, природа, архитектура, животные).

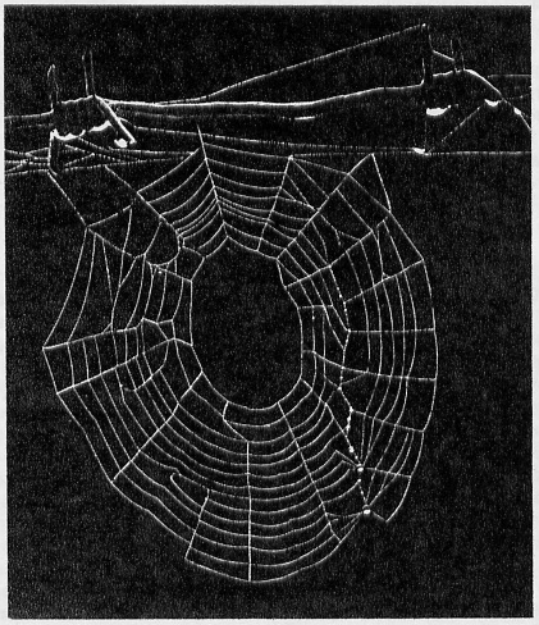
Важно это для меня потому, что сегодня дети еще зависят от нас, а совсем скоро уже мы будем зависеть от них. Важно это и для их сверстников — ведь они могут, они должны сейчас стать друзьями, и тогда нам не нужно будет опасаться за наше будущее.

Так о чем же я пишу эту статью? О том, что прекрасно любить жизнь, а значит,— уметь видеть и понимать, и стараться помочь, и уметь материализовать, зафиксировать правду и свое отношение к ней, и уметь быть щедрым, и не бояться рассказывать о себе и своей стране.

О. БАРНАШОВА



ЭРВИН СООН, 16 ЛЕТ
(КОХТЛА-ЯРВЕ)
НАТЮРМОРТ



МАКСИМ ТРЕТЬЯКОВ, 16 ЛЕТ
(СЕВЕРОМОРСК)
ЗАБВЕНИЕ

ГИРФАН ШАМСУТДИНОВ, 15 ЛЕТ
(ДУБНА)
С ЛЕГКИМ ПАРОМ!

АЛЕКСАНДР КРУГЛИКОВ, 15 ЛЕТ
(ГОМЕЛЬ)
ПОКОЛЕНИЯ

От камеры-обскуры до «Никона F4»

Если задаться целью показать путь развития фототехники от камеры-обскуры до наших дней, то для такой экспозиции выставочного зала в Манеже было бы явно недостаточно. Устроители этой грандиозной фотовыставки широкими мазками показали лишь малую толику той фототехники, которую создало человечество за этот период. Старинную аппаратуру продемонстрировал Политехнический музей, голографические изображения — Академия наук СССР, ГОИ им. С. И. Вавилова и другие, отечественную фототехнику — ПО «Завод Арсенал», творческие фильтры — кооператив «ОКТО». Впервые в практике проведения Всесоюзных фотовыставок были представлены достижения зарубежных фирм.

Из коллекции Политехнического музея

Всесоюзная фотовыставка, посвященная 150-летию фотографии, начинается с трех небольших витрин, в которых представлены фрагменты истории создания и совершенствования фотоаппарата. Здесь павильонная фотокамера XIX века с объективом французской фирмы «Дережи», камера-обскура и разнообразные по конструкции фотокамеры прошлого столетия. На стендах показаны и оригинальные конструкции фотоаппаратов XX столетия: зеркальная двухобъективная фотокамера «Рефлекта» ящичного типа (1940-е годы, Германия) и клап-камера «Велта Перфекта» (1930-е годы, Германия), складная пластиночная клап-камера фирмы «Цейсс Икон» в тропическом исполнении, оригинальная английская «Энзин» и «Авус» (9×12) фирмы «Фохтлендер», первые малоформатные пленочные фотоаппараты «Лейка» и «Контакс». Представленная аппаратура — небольшая часть фундаментальной коллекции Политехнического музея.

Многие годы эффектные или творческие светофильтры, применяемые при кинофотовидеосъемках, были недоступны для фотографов нашей страны. И вот на этой выставке научно-технический кооператив «ОКТО» представил широкий ассортимент творческих светофильтров, создающих разнообразные цветовые и световые эффекты на изображении, или, наоборот, смягчающих его: диффузионно-изобразительные, дифракционные статические и динамические, оптические, комбинированные, смягчающие, каждый из которых имеет 5 градаций по силе эффекта. В розничную торговлю уже поступило 9 видов светофильтров, а на кино- и телестудиях страны в эксплуатации находятся около 50 видов размером 60×60, 75×75, 100×100, 127×127, 130×130, 150×150 мм. Налажен выпуск оригинальных магнитных креплений этих фильтров к съемочному объективу. Важной технологической особенностью этого метода является возможность изготовления светофильтров с различными эффектами на одной поверхности, с произвольным расположением и конфигурацией зон с эффектом по поверхности светофильтра.

Фотопродукция с торговой маркой «Орво» давно и хорошо знакома советским фотографам и специалистам. Сегодня под этой маркой выпускается и продается почти 350 основных изделий 1800 наименований для фотографирования, кинематографа и телевидения, записи звука и изображения. Ассортимент фотопродукции включает в себя черно-белые негативные фотопленки типа «Орво NP», цветные негативные типа «Орвоколор» и обращаемые типа «Орвохром»; фотоматериалы для репроработ, изготовления микрофотокопий, для науки, техники и микроэлектроники; черно-белые фотобумаги; разнообразные фотореактивы; светофильтры (съемочные, копировальные, компенсационные, фотолабораторные для научных и технических целей).

На выставке мы беседовали с заместителем Торгового представителя ГДР в СССР Зигвардом Румом.

«СФ»: — Как вы оцениваете перспективы торгового сотрудничества с нашей страной?

З. Р.: — Советский рынок самый большой для нас, и мы хотим в дальнейшем углублять и расширять наше сотрудничество. Знаем о дефиците фотопленок на вашем рынке и думаем о более полном удовлетворении его потребностей. По нашему мнению, нельзя развивать лишь одни коммерческие контакты. Поэтому мы поддерживаем такие мероприятия, как симпозиумы и фотошколы. Хотим, чтобы советские фотографы, используя цветные пленки нашей фирмы, получали высококачественные результаты.

«СФ»: — Как вы оцениваете юбилейную фотовыставку в Манеже?

З. Р.: — Это большая и разнообразная по тематике выставка. Самым главным в ней, на мой взгляд, является содержание представленных здесь фотографий. Советские авторы и их работы производят очень глубокое впечатление. Темы, волнующие сегодня всех людей, отражены на высоком техническом и художественном уровне.

Nikon

Экспозиция «Никон корпорейшн» для постоянных читателей «СФ» не была чем-то неожиданным: с основными моделями камер, включая и новинки этой фирмы, они знакомы («СФ», 1989, № 3, 4). В рамках проведения выставки в Политехническом музее состоялся семинар фирмы «Никон». Японские специалисты рассказали о достоинствах новой модели «F4», разработка узлов которой началась семь лет назад. Основные усилия разработчики сосредоточили на автофокусировке, амортизации колебаний затвора, вызванных движением шторок (конструкция высокоэффективного балансира), на создании ИФО с кибернетической синхронизацией. Примечательно, что было проведено тщательное исследование рынка и получен ответ на вопрос: «Кто будет покупать эту модель?». Сегодня фирма предлагает потребителям обширный набор объ-

ективов AF «Никкор», среди которых немало объективов с переменным фокусным расстоянием.

Американская фирма «Кодак» с ее многочисленными филиалами — самое крупное в мире фотопредприятие, выпускающее широчайший спектр фотопродукции: разнообразные, постоянно совершенствующиеся типы черно-белых и цветных фотоматериалов, фотореактивы для их обработки и сохранения изображения, лабораторное оборудование и минилабы, фотокамеры, диапроекторы, светофильтры, элементы питания... С появлением в 1942 году первой любительской цветной негативной пленки «Кодак» (S=25 ASA) цветной негативно-позитивный процесс стал наиболее популярным в мире. Сегодня фирма предлагает фотолюбителям следующие негативные пленки: «Вериколор II» (100 ISO), «Вериколор III» (160 ISO), «Вериколор 400» (400 ISO), «Кодаколор Голд 200» (200 ISO), «Кодаколор VR 400» (400 ISO), пленки серии «Кодаколор VR-G» с S=100, 200 и 400 ISO, «Кодак Эктар-25» и «Эктар-1000» («СФ», 1988, № 7) и другие.

Лабораторию «Кодак» по обработке цветных негативных пленок на выставке представила фирма «Rostik International». Цветная печать осуществлялась на бумагу «Кодак Эктаколор». Комплект лабораторного оборудования «Кодак Минилаб 25» состоял из фильм-процессора и автоматического

принтера для получения цветных отпечатков. В составлении растворов применялись наборы реактивов «Кодак Флексиколор С-41» и «Кодак Эктаколор RA». В этой модели используется беспромывочная система обработки фотоматериалов. Окончательную промывку заменили специальные стабили-

зирующие растворы. Длительность процесса печати и получения отпечатков составляла около 5 мин, производительность — 540 отпечатков в час размером 10×15 см.

ILFORD PHOTO

Знакомство с экспонатами стенда фирмы «Ильфорд Антитек» мы начали беседой с г-ном С. Хильбертом — коммерческим директором отдела восточноевропейских стран.

«СФ»: — Почему изменилось название фирмы?

С. Х.: — С 1989 года фирма «Ильфорд» стала частью крупнейшей американской компании по производству бумаги и полиграфических материалов «Интернейшнл пейпа». В связи с этим произошла некоторая реорганизация в административной структуре «Ильфорда» и расширился ассортимент товаров, предлагаемых фирмой, например полиграфические пленки с микросхемами, применяемые в электронике, и другие виды продукции.

«СФ»: — Как вы оцениваете перспективы торговли с нашей страной?

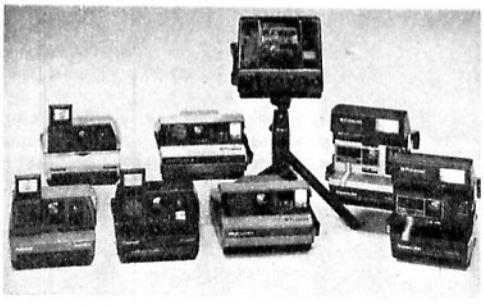
С. Х.: — СССР наряду с другими социалистическими странами, членами СЭВ, является наиболее перспективным партнером в Европе. Многие предприятия этих стран используют весь ассортимент фотоматериалов фирмы «Ильфорд». Но главную часть экспорта составляют материалы «Сибахром», реактивы и оборудование для их обработки. Так, например, в ЧССР крупные лаборатории работают на фотоматериалах «Сибахром» и используют копировальные аппараты «Сибакопи» СС-120 и «Сибакопи центр» СС-7217Е. В СССР нашими постоянными партнерами являются АПН, Эрмитаж, ТАСС; появляются и новые заинтересованные организации, такие как «Союзкарта», «Авиаэкспорт», «Союззагранприбор», «Интурист фотолаб» и другие. Только в период подготовки этой фотовыставки были подписаны контракты на поставку трех настольных проявочных машин. Я оптимист и надеюсь, что мастера советской фотографии, рекламные агентства, научные учреждения, музеи и архивы все чаще будут использовать в своей работе материалы нашей фирмы и оценят их по достоинству.

Экспозиция фирмы «Ильфорд-фото» состояла из трех частей: черно-белые фотоматериалы и наборы реактивов для их обработки, фотоматериалы «Сибахром» на бумажной, полиэфирной и прозрачной основах и материалы для микрофильмирования и тиражирования аэрофотоснимков «Сибахром микрографик». По просьбе потребителей фирма начала выпускать наборы для обработки материалов «Сибахром», состоящих из сыпучих химических веществ. На стенде были также продемонстрированы: копировальная рамка для контактной печати с цветных диапозитивов, заключенных в стандартные рамки; проявочные барабаны; моторный привод для вращения барабанов; экспонометр ЕМ-10 для фотопечати; цифровой термометр ДТ-30; наборы корректирующих фильтров и красок для ретуши отпечатков. Появились и новые фотопленки для профессионалов с добавлением аббревиатуры «плюс», которые содержат в своей эмульсии более мелкие микрокристаллы галогенида серебра. Помимо этого фирма предлагает пленки различного метража в коробках и в виде планфильмов. Среди пленок, предназначенных для науки и техники, отметим черно-белые 16 и 35-мм кинопленки, аэрофотопленки, высокочувствительные пленки для кинокамер скрытого наблюдения, фотоматериалы для полиграфии и ядерных исследований.

Polaroid

Сегодня «Полароид» входит в число 25 наиболее известных фотопромышленных фирм мира. На выставке в Манеже ею была представлена фототехника и фотоматериалы для получения моментальной фотографии, а также большая коллекция крупноформатных (50×60 см) цветных фотоснимков. Каждая такая фотография уникальна, так как у представленных позитивов не существует негативов. С помощью моментальной съемочной камеры «Polaroid» за 80 с получают цветное крупноформатное изображение. Камеры, изготовленные всего в 4 экземплярах в 70-е годы, весом около 110 кг предоставляются для работы только лучшим фотохудожникам мира.

В своих двух последних цветных пленках «Polaroid High Definition» (негативной и обращаемой) фирма отошла от принципа моментальной фотографии, обратившись к традиционному способу получения цветного изображения. Создание этой серии пленок базировалось на глубоком предварительном изучении потребительского спроса на мировом рынке. Итогом стал выпуск цветной негативной пленки «High Definition» (35 мм) на 12, 24 и 36 кадров для S=100 ISO и на 24 и 36 кадров — для S=200 ISO, рольфильм — формат 110 и 120; цветной обращаемой пленки на 36 кадров для S=100 ISO. Технология их производства включила в себя ультратонкие эмульсионные слои, которые свели до минимума неравномерность светорассеивания в слоях



путем введения в них так называемых «тормозителей изображения», увеличивающих его резкость; уникальные по своему строению микротонкие кристаллы галогенида серебра с более активными поглотителями света, чем в пленках, имеющих объемные микрокристаллы; новые спектральные сенсибилизаторы и соединения, регулирующие цветовой баланс. Для повышения резкости изображения, разрешающей способности и цветовой насыщенности вводится совершенно новое DIR-соединение, позволяющее управлять процессом проявления и гарантирующее, что неэкспонированные участки останутся непроявленными. Новые пленки обрабатываются процессами С-41 и Е-6. Фототехника фирмы была представлена камерами для документов и серии «600».

Среди последних широко известна фотокамера «600 SE» для профессионалов. Камера может быть оснащена объективами фирмы «Мамия»: 5,6/75, 4,7/127 и 5,6/150 с центральным затвором (выдержка от 1 до 1/500 с). К камере предлагаются $3^1/_4 \times 4^1/_4$ дюйма фильмпаки с моментальным цветным или черно-белым фотоматериалом, а также набором принадлежностей. Посетители выставки могли познакомиться с 35-мм «Авто процессором», предназначенным для моментального получения цветных диапозитивов на пленках «Полахром», слайдпринтером «Вивитар», предназначенным для получения $3^1/_4 \times 4^1/_4$ дюймовых цветных или черно-белых отпечатков с 35-мм слайдов и «Полапринтером 8×10» — для получения цветных отпечатков размером 19×24 см за одну минуту и черно-белых (за 30 с) с 35-мм слайдов. Новинкой последних лет фирмы стала фото-видео система «Полароид 8801», включающая видеокамеру, видеомагнитофон и принтер, для мгновенной печати изображения, записанного на видеокассете.

FUJI

Ведущая фотофирма Японии «Фуджи» по праву считается сегодня пионером в области достижения высокой чувствительности на цветных фотопленках без потери качества изображения. Представленный на выставке комплект пленок «Фуджиколор Супер HG-400» (S=400 ISO) и «Супер HG 200» (200 ISO) предназначен для использования в малоформатных камерах с автофокусом. Первая пленка может компенсировать ошибки экспозиции при съемке в условиях малой освещенности и так называемую «шевеленку» камеры. При изготовлении этих пленок использовалась совершенно новая эмульсионная технология — двойная структура микрокристаллов галогенида серебра с новым светочувствительным ядром. Другая новинка — цветная негативная пленка «Фуджиколор Reala» (S=100 ISO), отображающая цвета точно в тех цветовых оттенках, которые видит человеческий глаз, четко разделяющая пурпурно-красные и желто-зеленые цвета за счет добавления четвертого слоя — синезеленочувствительного. Дальнейшим усовершенствованием известной серии пленок «Фуджиколор супер HR 100» и «HR 1600» явились пленки «Фуджиколор Супер HR II 100» и «HR II 1600». Эти пленки имеют очень стойкое цветное изображение, более мелкое зерно, высокую разрешающую способность. Пленка «HR II 1600» дает прекрасные результаты даже при съемке в условиях очень низкой освещенности. Этот комплект использует новую технологию, новые соединения, которые предотвращают ухудшение цветопередачи в условиях жаркого климата, повышенной влажности, паров некоторых газов и повышают стабильность изображения.

Фирма выпускает и оборудование для мини-лабораторий, и фотовидеосистему («СФ», 1989, № 7), и самые разнообразные камеры для массового фотолюбителя. На московской выставке фирма продемонстрировала камеру одноразового использования с встроенной вспышкой «Фуджиколор квикшнэп Флаш». В этой камере фирма соединила кассету с объективом и затвором. Камера заряжается пленкой «Фуджиколор супер HR 400» форматом 135—24. Объектив — 11/35; фиксированная выдержка — 1/100 с. Минимальная дистанция съемки — 1 м; встроенная вспышка работает в диапазоне от 1 до 3 м. Батареи не заменяются. Габариты — 57×31×38 мм.

Материал подготовили
Т. ЖЕКОВА, Б. БЕЛОУСОВ, В. АНЦЕВ,
Т. МОСИНА

ВСЕСОЮЗНАЯ ФОТОВЫСТАВКА

В ожидании красоты

(Окончание. Начало см. на стр. 4)

голетний синдром уцененной личности, псевдоинтеллигентности, а самое главное — расчеловечивания.

ПРИТЧА ВТОРАЯ.

Однажды Иосиф Виссарионович вызвал к себе в кабинет своего шкодливого сына. «Ты чего себе позволяешь?! — грозно обратился он к сыну.— Ты думаешь, что ты — Сталин? Знай — ты не Сталин. И я — не Сталин».— «А кто же Сталин?» — удивился Василий. «Кто? А вот кто! — И Иосиф Виссарионович показал на стену, где висел огромный фотографический портрет отца народов.— Вот он, запомни, он и есть настоящий Сталин!»

Вот передо мной выставочный снимок 1918 года — молодой симпатичный парень. Черный чуб надо лбом, фуражка на затылке. Веселые отзывчивые глаза. Иосиф Джугашвили. Тот самый, которого через несколько лет мы превратим в Сталина. И это будет самый грандиозный миф века, в создании которого — увы! — немалые усилия и наших фотографов, интеллигентов в первом колене. Короля играет свита...

Мой любимый фотограф прошлого Виктор Карлович Булла снимал жизнь в самых разных ее проявлениях. И царей, и каторжников, и крестины, и похороны. Кажется, его деревянная тренога стояла на всех перекрестках российской истории — от биваков казаков-пластунов у подножия манчжурских сопок до лепрозория на Моозунде. Аристотель сравнивал жизнь с игрищами: одни приходят туда, чтобы состязаться, другие, чтобы торговать, а самые счастливые — смотреть... Смею думать, что в Булле, как и в Левицком, Деньере, Каррике, Лобовикове, Дмитриеве, жила традиция русской классической культуры — утверждать человеческое бытие вопреки бесчеловечности времени и обстоятельствам. Есть у верующих такое нравственное утешение, а вернее, формула надежды, не позволяющая пасть духом, сообщающая силу поступкам и мыслям: «Чем страшнее антихрист, тем ближе Христос-спаситель...» В 1936 году к Булле на Невский, 54 пришли «искусствоведы» с ромбиками в петлицах. А незадолго до этого он писал: «Люблю снимать праздники...»

Он обожал по поводу и без повода усаживать свою семью перед камерой, усаживать семьи своих друзей, знакомых, и у многих ленинградцев до сих пор хранятся в фамильных альбомах сделанные Буллой фотографии. Он сам был отцом многочисленного семейства, его дотошным и любовным летописцем. Вообще я скажу, что жанр семейного альбома был самым почитаемым в русской фотографии прошлых лет. Им занимались не ремесленники-бытовики, а интеллигенты-художники. Чего стоит, к примеру, салон Наппельбаума, о котором рассказал в своей книжке Николай Чуковский!

Есть, наверное, печальная закономерность в том, что со стен наших квартир давно исчезли портреты предков, а домашние альбомы выродились в этакое неряшливое скопище слежавшихся, обдерганных фотокарточек,— вот и хранятся они где-то в диване, в запущении и беспамятстве. Наши отцы открещивались от своего прошлого, как от дурной тайной болезни, как от стыдного сна. И для моих послевоенных сверстников плюшевый альбом с родословной тоже стоял в одном ряду с фельетонным мещанским фикусом, буржуйской канарейкой в клетке, белогвардейскими слониками на комоде, подкулачной геранью в чугунке, который бабушка потихоньку красила к Пасхе драгоценнейшей серебрянкой. Мы стыдились быть сентиментальными, стыдились, что чувства наши и пристрастия хоть частью, хоть малой малостью отвлекут нас от забот коллектива, общества, государства, всего человечества...

Вот и стою перед стендом, где фотограф с ностальгическим простодушием представил мне свое семейное окружение: тетю Марию, снятую в январе 1989 года, тетю Эту — в мае 89-го, маму и папу — в 86-м, бабушку — в 83-м, брата Саню — в июне 89-го. Маленький островок доброты среди криков и угроз, среди стонов и плача, среди злорадного смеха и улюлюканья. «Тишины хочу, тишины...»

А страна действительно кричит и плачет — в Сумгаите, Фергане, Тбилиси, Куропатах, она как перед боем выстраивается в шеренгах Интерфронта, Саюдиса, Руха. А слово Карабах вот уж какой месяц стучит в ушах свинцовой шрапнелью...

Лев Толстой полагал, что воспитание народа должно идти через религию, через нравственное учение, через этнические познания. Вот это третье — этническое — меня долго смущало своим упреждением и литературы, и истории, и математики... И полагал, что в очередности этой сказалась случайность. Лишь теперь понемногу понимаю, кажется, все понимаю... И могу лишь удивиться проницательности и гуманистической широте старых русских фотографов, которые чуть ли не главной темой избрали именно это — этническое.

Типы Поволжья, типы и картины Малороссии, народы Сибири, Туркестана, типы и виды Кавказа. Теперь я нашел место и объяснение тому факту, что эти фотографические серии входили дополнением к старым, дореволюционным еще школьным курсам. В детстве, уж не знаю каким образом, мне досталась стопочка расцвеченных красками фотооткрыток «Народы Кавказа». Осталась лишь одна — «Ассирийцы». С обратной стороны надпечатка — «Рекомендовано Гг-м попечителям учебных округов, как заслуживающее особого внимания, для распространения в народе, при посредстве народных школ и гимназий, правильных понятий о людях России». Были там менгрелы, имеретины, джавахи, чаны... Да простят мне жители Кавказа, но сегодня я даже не знаю, существуют ли эти народности и ныне. И много ли знали бы мы, северяне, о Карабахе, не случись там то, что случилось...

Нет, не вдруг застило красным туманом наше чело, не вдруг явилось в нас это «окаменное нечувствование».

Вот ведь как получается. Хотел говорить о фотографии, а сам все выхожу за рамки кадра, за поле видоискателя. А может, так и должно быть: ведь каждый снимок — это как бы маленькое окно в большой мир нашей жизни.

В Академии наук СССР есть четвертушка бумаги, на которой рукой Дагера выведены варианты названия изобретенного им детища — «иконотофиз», «физот», «отофиз»... Но кажется, лишь через десяток лет впервые было найдено и произнесено публично новое имя — «фотография». Светопись. И вот уже полтора века фотография идет с нами. С человечеством. Смотрит, как мы пашем землю, пьем молоко, купаем детей. Видит, как врем, лицемерим, подличаем. Свидетельствует, когда проливается кровь, гибнут люди, попирается их честь и достоинство. Помогает, если ослабнет мужество, пошатнется вера, одолеет сомнение. Ищет вместе с нами красоту, которая, хочется верить, и спасет мир...

ФОТОДЕБЮТ

Языком коллажа

Сам я — портретист, и к коллажу шел долгой и тернистой дорогой поисков и сомнений, напряженно одолевая на этом пути почти все способы и техники печати (от простейших до соляризации и изогелии). Наконец, «заболев» коллажом, стал страстным его пропагандистом: в фотоклубах, на многочисленных встречах с любителями Киева, Минска, Львова, Москвы, показывая свои работы и работы других советских и зарубежных коллажистов, я рассказывал об истории этого жанра, о его основоположниках.

Увы, за пять лет таких стараний только два автора-ученика порадовали меня успехами на этой стезе. И первая из них — Алена Тронина. Она пришла, увидела, победила... Уже через год мы — 63-летний учитель и 17-летняя ученица — открывали совместную персональную выставку фотоколлажа во Львовском музее фотоискусства.

Не только меня, но и зрителей покорило в работах юной Алены очень зрелое ощущение сложнейших жизненных противоречий, человеческих проблем и, одновременно, почти детская непосредственность и чистота поэтического мира ее образов.

Скромная и застенчивая Алена однажды так написала о роли фотографии в своей жизни: «Люди, мне хочется с вами говорить, мне хочется рассказать вам о том, как прекрасна жизнь и как она некрасива, как интересны люди и как они скучны, как хочется кричать о своем одиночестве и как благословенно молчание.

Но как это сделать, если тебе не дан ораторский талант, если в вечной суете и спешке люди теряют самих себя и мутным стеклом будней отгораживаются от других, лишая себя права на милосердие, общение и, возможно, на счастье. Как разбить эту ледяную преграду, как услышать ответ на вопрос и как увидеть ясные глаза стоящего рядом с тобой. Как быть и как не быть?

Эти вопросы вечны, и вечны, наверно, потому, что нет на них одного всеобъемлющего ответа. Каждый человек должен ответить на них сам, найти единственно верное для себя решение.

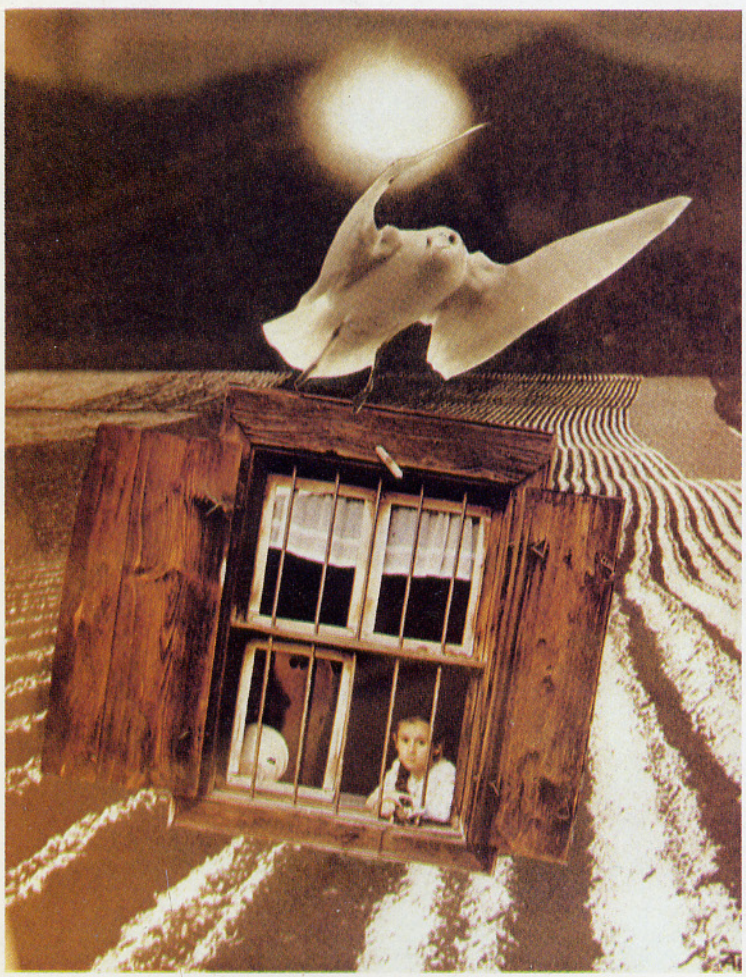
Мне этот ответ помог найти коллаж. Теперь у меня есть право сказать: «Моя дорога из стеклянного лабиринта найдена. Я могу с вами говорить, люди, я могу вас слышать».

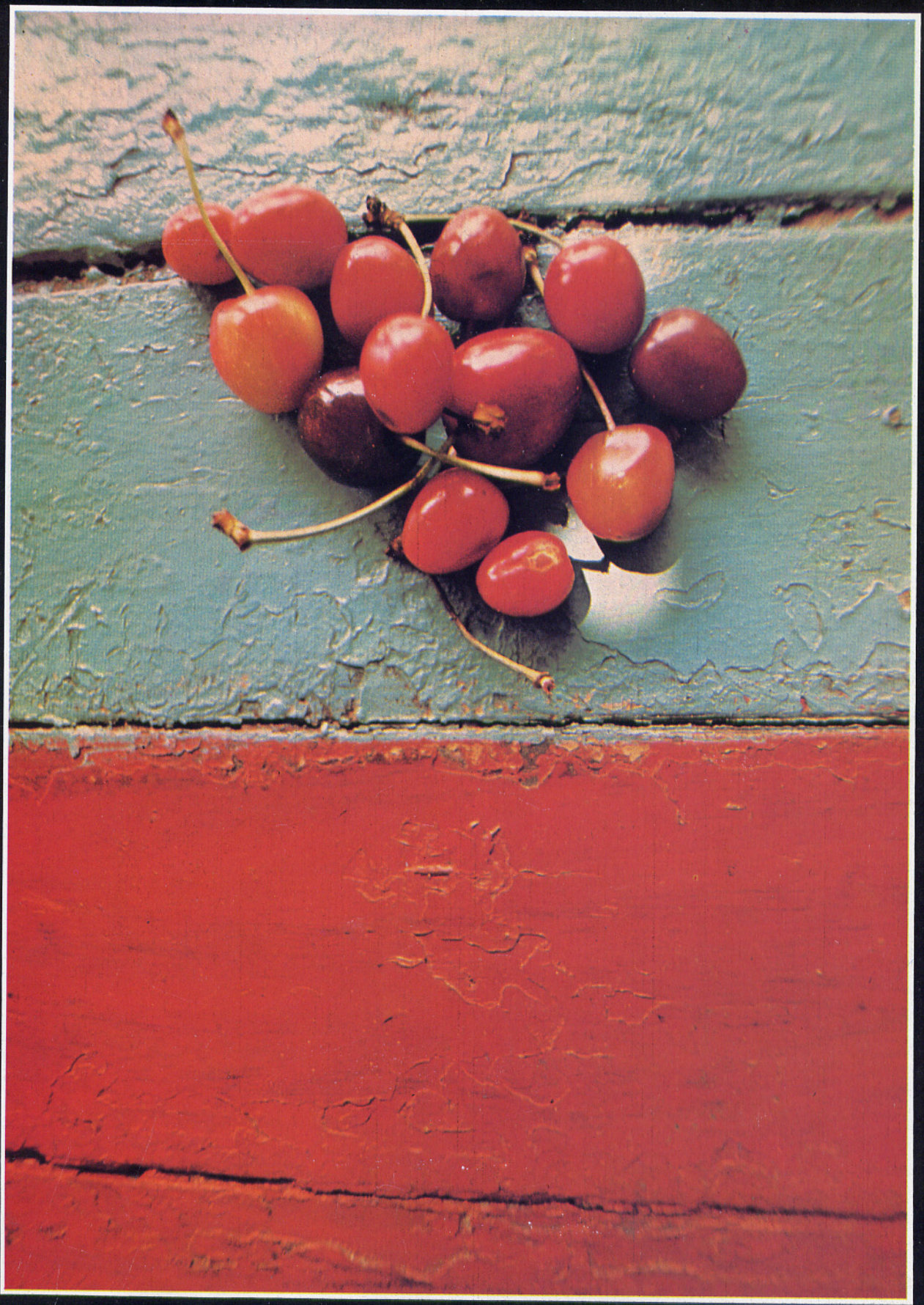
К этим прекрасным словам Алены Трониной трудно что-нибудь прибавить.

Р. БАРАН

ФОТО **АЛЕНЫ ТРОНИНОЙ**

КОЛЛАЖИ





Цена 70 коп.
Индекс 70869